



מרסל אודנבך פנים-חוץ



מוזיאון תל אביב לאמנות



מוזיאון תל אביב לאמנות

מרסל אודנבך: פניס-חוץ

גלריה לרישום והדפס
מתנת הידידים הגרמנים של מוזיאון תל אביב לאמנות
הבניין ע"ש שמואל והרטה עמיר
17 במרץ - 16 ביולי 2016

תערוכה

אוצרת: אירית הדר
אוצרת משנה: דלית מתתיהו
תלייה: יעקב גואטה
תאורה: ליאור גבאי, אסף מנחם, חיים ברכה, איתי דוברין

קטלוג

עורכת: אירית הדר
עיצוב והפקה: מגן חלוץ
עריכת טקסט ותרגום מאנגלית: דפנה רז
תרגום לאנגלית ועריכה: דריה קטובסקי
תרגום מגרמנית: רחל פרליבטר
צילום: סימון פוגל, באדיבות גלריה גיזלה קפיטון, קלן (עמ' 30-31, 62-64, 67-71, 75-79);
גונתר לפקובסקי, באדיבות גלריה קרונה, ברלין (עמ' 48-49, 52-55); באדיבות האמן
וגלריה אנטון קרן, ניו-יורק (עמ' 45, 47, 51, 56-57, 73); באדיבות האמן וגלריה
גיזלה קפיטון, קלן (עמ' 58-61); וסקו גוזל (עמ' 19-20, 23-24, עטיפה)
גרפיקה: עלזה חלוץ

על העטיפה: מולדת 2: הקבינה, 2015, בתהליך עבודה

המידות נתונות בסנטימטרים, רוחב x גובה

© 2016, מוזיאון תל אביב לאמנות

קט. 3/2016

מסת"ב 1-125-539-965-978



תודה מיוחדת לגברת אינגריד פליק, שבלעדי תמיכתה
לא היו התערוכה והקטלוג באים לידי מימוש

תוכן העניינים

6	פתח דבר סוזן לנדאו
8	לאן מסחלק הגבס כשהפצע מחלים? מרסל אודנבך
14	ההדבקה משקפת אירית הדר
32	רסיסים אורגניים דלית מתתיהו
38	קרעי זכרון: שיחה עם מרסל אודנבך פיליפ קיזר
44	עבודות
81	ציונים ביוגרפיים
84	רשימת עבודות

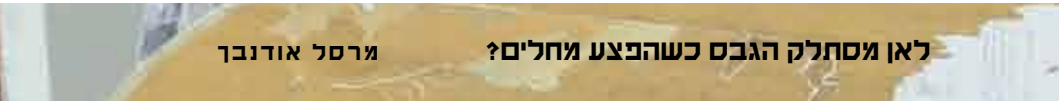
שם תערוכתו של מרסל אודנבך במוזיאון תל-אביב לאמנות, "פְּנִי־חֹץ", מקפל בתוכו את המימד המושגי בעבודתו של אמן זה, ובה-בעת גם את הפרקטיקה שלו. הוא שולח אל יחסי הפרט והקולקטיבי, אל עיוניו של אודנבך בשאלת חלקו של היחיד בעיצוב הזיכרון הקולקטיבי – שעה שגם הכניית הזיכרון הפרטי של אירועים היסטוריים נסמכת במידה רבה על דימויים שכבר עובדו במכש החברה. "פְּנִי־חֹץ" עשוי להתייחס גם למוטיב החלון, הסף שבין הפְּנִיִּים והחֹץ, שאליו מתייחסות כל העבודות בתערוכה. המקף שבצירוף הלשוני ממחיש את ייחודם של הקולאזים של אודנבך, המניחים זה לצד זה, על פני השטח, מישורים חזותיים שִׁמְכָנִים זה את זה בעודם אחרים זה לזה.

במהלך ארבעה עשורים של פעילות חלוצית וענפה בתחום אמנות הווידיאו, פיתח אודנבך מבע קולאזי ייחודי, המשלב קטעי סרטים וחומרי ארכיון עם דימויים שיצר בעצמו. כל אלה משמשים אותו לטיפול במניפה מוגדרת של נושאים מן ההיסטוריה והחברה הגרמנית במאה ה-20, לצד אירועים פוליטיים וחברתיים טראומטיים במקומות אחרים בעולם. בכל אלה הוא מתבונן מנקודת מבט אזרחית המתעכבת על זכויות מיעוטים, על תרבויות אחרות ועל הזיקה בין כוחות פוליטיים וכלכליים. בקולאזים על נייר שהוא יוצר בעשורים האחרונים, היחיד שזור באירועים היסטוריים ובתבנית החברתית הכופה עליו עמדה. המראה האידילי, השקט והריק של דימויו מבוססי-הצילום, במבט מרחוק, אינו אלא חזית המסווה מיקרוקוסמוס שוקק התרחשויות, שבו צורפו והודבקו אלה לאלה מקרבנים וקורבנותיהם, אנשי רוח ותרבות ופקידי ממשל שרק מילאו את תפקידם, חפצים מייצגים ואוצרות תרבות. השלם המודבק הזה גורף אל ההווה, במראיתו הנתונה, את פרטי ההיסטוריה מנקודת המבט של היחיד.

הקולאזים של מרסל אודנבך מוצגים כאן לראשונה בארץ. ברצוני להודות לאמן על היענותו לפרויקט, על מעורבותו בגיבוש התערוכה ועל השיחה מאירת העיניים שקיים עם פיליפ קייזר לקטלוג. תודה לפיליפ קייזר – וכמובן לגלריה גיזלה קפיטן בקלן, ובייחוד לשרה מוג, על עזרתה בהכנות לתערוכה. תודות גם לגלריות אנטון קרן וקרונה, המייצגות את האמן בניו-יורק ובברלין, ולכל האספנים שניאותו להיפרד מהעבודות שברשותם לחודשי התערוכה. כתמיד שלוחה תודה חמה לגברת אינגריד פליק, שתמיכתה הנדיבה בתערוכות המחלקה לרישום והדפס בגלריה מתנת הידידים הגרמנים, איפשרה את התערוכה והקטלוג. תודה מקרב לב לאירית הדר, אוצרת התערוכה ועורכת הקטלוג; לדלית מתתיהו, אוצרת המשנה; ולמגן חלוץ, מעצב הקטלוג. תודות לדפנה רז על עריכת הטקסט והתרגום מאנגלית, לדריה קסובסקי על הנוסח האנגלי, לרחל פרליבטר על התרגום מגרמנית, וכן לעליזה פרידמן-פדובאנו, רשמת המוזיאון, על טיפולה בשאילות. להקמת התערוכה חברו רבים מצוות המוזיאון, ותודתי על עבודתם הנאמנה שלוחה לכל אחת ואחד מהם.

סוזן לנדאו

מנכ"לית ואוצרת ראשית



לגרמני, העיסוק במושג הטראומה נתפס תמיד כהתעמקות בהיסטוריה שלנו. כמי שנולד ב-1953 – שמונה שנים בלבד לאחר סיומה של מלחמת העולם השנייה, לאב שהגיע לגרמניה עם משפחתו כפליט מהולנד רק ב-1947 – תהליך ההשלמה וההתמודדות עם העבר היה בעבורי לא רק שונה, אלא גם הרבה יותר סימפטומטי, מכפי שהיה בעבור גרמנים אחרים בני דורי. עברתי סוגים ושלבים שונים של פוסט-טראומה במפגשים אישיים (ביוגרפיים) וחברתיים (פוליטיים) עם העבר הגרמני.

אולי המוקדמים שבהם היו הערות שהעירו וסיפורים שסיפרו סבי, הזכורים לי בעיקר כסיפורים לפני השינה. מנקודת מבטי, חוויות המלחמה, הקשיים, רדיפת המשפחה ובריחתה, הצטיירו כהרפתקה אחת גדולה. אני נזכר עדיין בבהירות בשני דברים שהתעכבתי עליהם כילד: ראשית, הסיפורים על משפחות שנאלצו להסתתר; שנית, מכתב מרופט של אמי, שהוצא מן המגירה פעם אחר פעם. כמי שניחן ברגישות חזותית, כדרכם של ילדים, זכורים לי גם סימני המלחמה, הנוכחות של כוחות הכיבוש, הפצעים בנוף העיר, בתים נטושים והרוסים שבהם היינו משחקים. מובן שלא יכולתי אז לפרש ולסווג את המראות והרשמים הללו. כיום אני עדיין תוהה על כך שלא קיבלתי שום תמיכה ממשפחתי, שום הסבר ביחס למראות אלה. קשה לי להיזכר בהדרכה או בעצה כלשהי להבחנה בין טוב לרע.

סבי היה מתלוצץ על הטקסים והפולחנים הצבאיים, ואילו סבתי התמידה בסנגוריה על קרוב או חבר זה או אחר. נטיותיה באו לידי ביטוי במזווה שלה, שבו עמסה בשקדנות כפייתית מצרכים ומזון וצברה מאגרים נכבדים של חפצי יומיום, עד שלעיני הילד שלי נראה המקום כמו חנות מכולת. אולי שם נבטה בי תשוקת האספנות, הבסיס לקולאז'ים הקולנועיים והחומרניים שלי. כאמן הושארתי לנפשי בכל הנוגע להתמודדות עם העבר. במדיום הקולאז' נמצא לי כלי להבניה עצמאית של ההיסטוריה.

רק כשהגעתי לגיל בית ספר נעשיתי מודע לכך שהרקע המשפחתי שלי שונה מזה של רוב חברי למשחק: כבר שמי הפרטי החרוג, בתקופה שבה כולם נקראו פטר, הנס או ורנר, היווה מקור להלצות. לכך נוספו אב שלא התהדר בסיפורים מן החזית או מחוויות כשבו מלחמה, וקרובים שחיו בחו"ל והגיעו לביקור או שלחו חבילות. תשוקתי הגדולה היתה להיפטר מהפלנל האנגלי שלי לטובת מכנסי "לדרהוון" ומקטורני ברזנט שלבשו ילדי כיתתי. קינאתי בילדים האחרים על מה שהיה להם ולא היה לי; רציתי להיות כמו כולם. ואז הגיעה חטיבת הביניים: המלחמה היתה לטאבו, והשתיקה הקולקטיבית משלה בכיפה לאורך שנות ה-60 המוקדמות, כחור שחור שנפער בשיעורי ההיסטוריה.

רק בהגיעי לגיל ההתבגרות שמעתי שוב על המלחמה. החל באמצע שנות ה-60, בלי שום הכנה מקדימה, נדרשנו לפתע להתמודדות עם הפאשיזם הפלילי בגרמניה דרך מה שנקרא "סרטים חינוכיים" שהוקרנו בבית הספר. אני נושא עימי עדיין זיכרון חי מאוד של הסרט משפטי נירנברג, שהוקרן באולם בית הספר ב-1967 כמעט במקביל לסרט

החינוך המיני הלגה: מקורות החיים האנושיים. שני הרו"חות הדוקומנטריים הללו מילאו אותי בעתה ופחד.

בראשית שנות ה-70 הופיעו אצלי ניצנים של תודעה ביקורתית, בין השאר כתוצאה מההשלכות של אירועי 1968, שבאו לידי ביטוי בשיח בלתי פוסק סביב הפסיכואנליזה וספרים כמו הבנאליות של הרוע מאת חנה ארנדט (1963) – סקירה שנויה במחלוקת של משפט אייכמן בירושלים. בתקופה זו עברה גרמניה תהליך של טיהור מנאצים ומנאציזם (דה-נאציפיקציה), פוליטיקאים הועברו ממשורותיהם מפאת עברם, והמילוי של פערי המלחמה נשלם. גרמניה חשה עצמה כאומה שהחלימה ונכנסה לשלב העיון והרפלקציה. זה היה גם זמנה של "סיעת הצבא האדום" (כנופיית באדר-מיינהוף).

אצלי, בחזית הפרט, שאלות של זהות ואומה מילאו עכשיו תפקיד מרכזי. מה פירושן של שפה ותרבות? מי אני ומה המשמעות של היות גרמני מבחינתי (סבי נולד בהולנד, סבתי – בפריז; הסבא-רבא שלי חי בקונסטנצ'נופול; אחת מסבתותי היתה בלגית והאחרת אוסטרית)? האם עלי לקחת אחריות על מה שלא אני עשיתי? משפחתי לעומת זאת – משפחה רגילה ומוגבלת ממעמד הביניים – לא עניינה אותי כלל. באותה נקודת זמן לא שאלתי שאלות, ובסופו של דבר הלכו סבי ובני דורם לעולמם.

אולם האירוע המשמעותי באמת מבחינתנו כגרמנים – אומה שלמה שהתעוררה באחת מתרדמת ההדחקה – היה שידורה של סדרת הטלוויזיה האמריקאית שואה (1978), שסיפרה את סיפורה של משפחה גרמנית-יהודית בדיונית, משפחת וייס. הפרק הראשון שודר ב-Westdeutsches Fernsehen, שירות הטלוויזיה המחוזי של גרמניה המערבית, בינואר 1979. צפיתי בסדרה בארצות-הברית ונדרשתי אז, כגרמני, להתמודד ללא הפסק עם ההיסטוריה שלי, כלומר עם השואה. נמנעתי ככל האפשר מלדבר גרמנית עם חברים ובני משפחה, התביישתי. הנושא לא נדון עדיין במעגלי משפחתי. במקום להתמודד, נסוגתי לעבודה והסתגרתי בעצמי.

כתבות מן העיתונות נושאות עדות מסוימת לסערה שעורר שידורה של הסדרה בגרמניה. כך, למשל, סוכמה התופעה בלקסיקון הטלוויזיה מאת מיכאל רויפשטק ושטפן ניגמאייר, *Das Fernsehlexikon* (2005): "קודם לכן, אפילו המונח והמושג 'שואה' היה זר לרבים. שירות השידור הבווארי דחף את הסדרה, שהוצפנה כגלולה מרה ברחבי הערוצים המקומיים. היא שודרה באותה רצועת זמן ארבעה ערבים בשבוע, בלוויית דיונים שכללו השתתפות טלפונית של הצופים. המשוב היה עצום: הרייטינג זינק מעשרים לארבעים אחוזים, ו-23 אלף שיחות התקבלו רק ברשות השידור המערב-גרמנית (Westdeutscher Rundfunk). משפחת וייס

ברלין, 11 במאי 1940
מאחר ששניים מהסבים של ילדיך מצד האב הם יהודים, שפרשו מקהילת הדת היהודית רק ב-3 באוגוסט 1936, הם נחשבים יהודים על פי סעיף 5, פסקה 2, תת-פסקה א' בתיקון הראשון לתקנות ה-Reichsbürgergesetz ("חוקי נירנברג"). במצב העניינים הנתון, כל עתירה לקבלת פטור מתקנות ה-Reichsbürgergesetz תהיה חסרת טעם. המסמכים שהגשמת מוזכרים לך במצורף למכתב זה.

Berlin, 11 May 1940
Because your children have two Jewish grandparents on their father's side, and only withdrew from the Jewish religious community on 3 August 1936, in accordance with §5, paragraph 2, sub-paragraph A of the 1st implementing provision of the Reichsbürgergesetz, they are considered to be Jews. An application for exemption from the provisions of the Reichsbürgergesetz would, as matters stand, be hopeless. We return the documents you submitted to us as an enclosure to this letter.



קל, 5 במאי 1939
אנחנו מאשרים בזאת שהעלמה אניטה נוקר, ילידת ה-4 באפריל 1921 המתגוררת בקולן, רובע בראונספלד, רחוב אאכן 403, אינה חברה ב"ליגת הנערות הגרמניות".
על החתום: ראש מחלקת כוח אדם במחוז קלן-אאכן (11)

* "ליגת הנערות הגרמניות" (BDM) היתה ענף של תנועת הנוער הנאצית. החל בדצמבר 1936 חויבו כל הגרמנים האתניים אזרחי גרמניה, צעירים שאינם נגועים בנכויות או במחלות תורשתיות, להיות חברים בתנועות נוער מוכרות.

Cologne, 5 May 1939
We hereby confirm that Miss Anita Nöcker, born on 4 April 1921 and residing in Cologne-Braunsfeld, 403 Aachenerstrasse, is not a member of the League of German Girls.*
Signed: Head of the Human Resource Department in Obergau Cologne-Aachen (11)

* The League of German Girls (Bund Deutscher Mädel or BDM) was a branch of the Nazi Youth Movement. From December 1936, all eligible ethnic Germans, young citizens of Germany free of disabilities and hereditary diseases, were bound to become members of one of the recognized youth movements.



היתה לפנים של קורבנות אלמונים רבים מספור. בזכות הסדרה קיימו הצופים הגרמנים לראשונה בחינה מקיפה של ההיסטוריה שלהם – בחינה שהזניקה מחקרים ממשיכים על תקופת 'הרייך השלישי', ובסופו של דבר, בחלוף יותר משלושה עשורים, הובילה להפלתה של חומת השתיקה".¹

מאמר בשם "שבירת השתיקה", שהתפרסם ב-*Hörzu* 1979, סיכם ש"סטטיסטיקה, מספרים של מיליונים על גבי מיליונים, אפילו חומרי תיעוד חזותיים, לא השיגו את האפקט הזה. כוח הדמיון האנושי לא מופעל על-ידי חומרים מעין אלה; הוא נזקק למשפחה לדוגמא, משפחה שהתנסתה בעצמה בכל מה שחוו המיליונים, כדי שתכה בנו במקום הכואב, בליבת הרגש שלנו. כל זה היה כמו תראפיה בגירוי הפצע, שפעל כורז בתהליך ההחלמה". אחת הצופות, אנה-ליזה תושבת קיל, התוודתה: "פחדתי שהסרט יטיל אותנו לאחור – מרצון או מאונס – ושנצטרך להתחיל מחדש מאפס, כלומר מ-1945, כאילו 35 שנים של מאמצים להתגבר על העבר היו לשווא, כאילו יחסים חמים שנרקמו בעמל רב עם ארצות אחרות יימחקו באחת".

בשנות ה-80 וה-90 הקדשתי את זמני לנושאים אחרים, כמו גזענות בארצות-הברית, קולוניאליזם, איחוד גרמניה וכיוצא באלה, שבהם העבר הנאצי לא מילא תפקיד מרכזי. נושאים אלה – גם כאשר נודעו להם השלכות רחוקות ומרחיקות לכת – עוגנו תמיד בזיקה אוטוביוגרפית ואינטימית (גם אם מופשטת ביותר). אבל רק בראשית שנות האלפיים, כתוצאה משתי התפתחויות לא קשורות, לבשו שלל העובדות ההיסטוריות פנים וזכו לבית. פרויקט אמנות גדול במרחב הציבורי, שהזמינה עיריית מינכן בנושא עברה היהודי (במינכן ישבה הקהילה היהודית השנייה בגודלה בגרמניה) לרגל השלמתו של מרכז התרבות היהודי בעיר, קיבב אותי להקדיש חודשים למחקר בארכיוני העיר. לפתע היו בידי מסמכים היסטוריים מקוריים כגון כרטיסי רישום, תצלומים וצווים רשמיים. פיתחתי סלידה מנגיעה במסמכים, שכמעט הסלימה לכדי הפרעת רחצה. רק כאשר השתמשתי במסמכים לקולאז'ים הצלחתי להתיר את הקשר הרגשי הסבוך שהיה לי איתם, הודות למרחק המסוים שהושג.

כעבור זמן-מה היה עלי לרוקן מתוכנם שניים מבתי משפחתי שהוצאו למכירה, ושוב מצאתי את עצמי מול שידות ומגירות מלאות מכתבים, תיקיות מסמכים ותצלומים לזריקה. התחלתי לפענח ולמייין את המסמכים הללו. הודות לעבודתי במינכן (שאף הגנה עלי, כחיסון מאלחש) עמדתי במשימה והבנתי עד כמה מקרה כזה, של מסמכים רבים כל כך ששרדו את המלחמה, נדיר בגרמניה. התיאורים של חיי היומיום ודפוסי ההתנהגות הקטנוניים, צרי האופקים, היו כבר מופרים היטב מיומניו הצורבים של ויקטור קלמפרר, ועדיין הייתי נרעש כולי ושוב מזועזע. ההיסטוריה של משפחתי השיגה אותי בלי התרעה, כאילו נזרקתי לאחור במסע אישי אל העבר. לפתע היו אלה האנשים שהכרתי היטב – אמי, סבי, דודי. הייאוש,

1 Michael Reufsteck and Stefan Niggemeier, *Das Fernsehlexikon* (Munich: Goldmann, 2005)

התקוות וההשפלות עטו פנים מזוהות. סוף סוף הייתי נכון לשאול שאלות ולהבין מדוע כל זה לא התאפשר קודם לכן.

כמו בלש, היה עלי להשליט סדר כלשהו בפיסות המידע שמצאתי ולבחון את הדרו"חות והרשומות על רקע הדימויים הרשמיים. ידעתי שלבד מעובדות ופרשנויות, ההיסטוריה מורכבת גם מריבוי של מציאויות. למדתי כיצד למשטר את חלקי המערך השונים במקצב סדיר, ואז התחלתי לשלב את הממצאים בעבודתי, אם כמסמכים בתיבות תצוגה ואם כחומרי גלם לקולאז'ים הנשזרים בדימויים אחרים; שהרי, כפי שכותבת סוזן סונטאג בלהתבונן בסבלם של אחרים (2003), "לעתים תכופות יותר ויותר, כשיש ברצוננו להיזכר, איננו מזמנים סיפור אלא תמונה".² אחר כך שתלתי את החומרים והמסמכים הללו בעבודתי, ורק אז יכולתי למסור אותם לארכיון ובכך להיפטר מהם בדרך החומר, גם אם מעולם לא הצלחתי להבינם עד תום. אם לצטט פתגם של שבט ההאיה מטנזניה, "למראָה האפר, יקשה עלינו לדמיין את בוהק האש".

2 סוזן סונטאג, להתבונן בסבלם של אחרים, תרגם מאנגלית: מתי בן-יעקב (בן-שמון: מודן, 2005), עמ' 77.

"אנחנו משתמשים בעיניים שלנו כדי לראות. שדה הראייה שלנו חושף בפנינו מרחב מוגבל. [...] צריך לסובב את הגוף כדי לראות בשלמות את מה שמאחור. כאשר אין מה שיעצור אותו, המבט שלנו נישא רחוק מאוד. אבל אם הוא לא נתקל בדבר, הוא לא רואה דבר; הוא לא רואה אלא את מה שהוא פוגש. המרחב – זה מה שעוצר את המבט, מה שהמבט נתקל בו, המכשול: לבנים, זווית, נקודת מגוון; המרחב הוא כשזה יוצר זווית, כשזה נעצר, כשצריך להסתובב כדי שזה יתפרש מחדש. הוא בכלל לא מין נוכחות רפאים, המרחב; יש לו גדות, הוא לא נפרש בכל הכיוונים, הוא עושה כל מה שנדרש כדי שפסי הרכבת ייפגשו הרבה לפני האינסוף".

– ז'ורז' פרק, חלל וכו': מבחר מרחבים¹

חלונות הם אתרים של מבט, מכשירים של פרישת המרחב ובקרתו. המבט מן החלון חושף פיסת מציאות וממסגר אותה. כמחוזות של סף המתווכים בין מרחבים, חלונות הם גבולות שקופים-נוכחים, שעשויים בה-בעת לשקף כמראות את המתבוננים הניצבים מולם. שקיפותו של החלון ידועה גם כשהוא מחופה באופן מלא או חלקי בוילון, מסך או תריס, ובמקרה כזה המבט ייעצר בחיפוי. חלונות פתוחים וסגורים, מחופי תריסים או מסכים, הם דימוי רווח בקולאז'ים של מרסל אודנבך, וסביב מוקד זה קובץ מבחר העבודות בתערוכה.

יש מידה של מוזרות בבחירתו של הקולאז'יסט לעסוק בדימוי החלון דווקא. "קולאז' של חלון" הוא צירוף אוקסימורוני משהו, שהרי הקולאז' הוא מבע הנסמך על הנכחת קרעיו, אובייקט מודבק שמקטעיו אינם מאוחים ופני השטח שלו מרובדים, גבשושיים ומוחשי-חומר. כיצד עולה בקנה אחד ההדבקה הידנית-מכסה והצירוף הפרום, כאלה שנוקט מרסל אודנבך, עם מוסכמת השקיפות העקרונית של החלון השקוף-משקף, שבתולדות האמנות נכרכה תמיד באשליה ובהדחת המשטח? הציור האשלייתי נוצק בתבנית של חלון כבר בעל הציור (1435) של ליאון-בטיסטה אלברטי איש הרנסנס, ומאז ואילך החלון מעמיד מראית סמכותית של מציאות בהירה ומדידה לפי כללי הפרספקטיבה הליניארית. המשגת המרחב האשלייתי – זה הנשקף מן החלון, וגם זה שאינו נראה לעין – מאינת לכן את מצע הציור הקונקרטי, והשקיפות אחוזה באשליה גם כשהיא דוברת את תעתועי התפיסה האנושית וגם כשהיא רותמת את המדומה להבלטת פערי מובן במציאות המתוארת.

העץ המצויר בציור שעל החלון בציורו של רנה מגריט המצב האנושי (1933), אוסף הגלריה הלאומית, וושינגטון), למשל, מסתיר את העץ הנשקף מאחוריו ומתקיים לכן בחוץ ובפנים בעת ובעונה אחת, שהרי הוא מבנה על משטח נעלם – ציור כציור, ציור כחלון – מציאות הנתפסת כמזיגה נזילה של עולם חיצוני ופנימי. בשתי ההבניות הציוריות,

1 ז'ורז' פרק, חלל וכו': מבחר מרחבים, תרגמו מצרפתית: דן דאור ואוולין עמר (תל-אביב: כבל, 1998), עמ' 109.

השקיפות החלונית מכוננת את מראית העין כמציאות עובדתית בעצם הצנעת המצע. כיצד מתיישבים דברים אלה עם ההדבקה ועם החיבורים החומריים הבלתי מוחלקים של הקולאז' ומה נדבק בתוך כך בשקיפות החלונית? הקולאז'ים של אודנבך ייבחנו כאן מבעד לשאלות אלו בדבר המתח המובנה בין השקוף למודבק.

במקום אחר אפיינתי את הקולאז' כמבע המעמיד יחסים טעונים ומחייבים בין חומרים בדידים ושוני-הקשר, ולפיכך כמבע עקרוני של ניגוד וסתירה.² השסעים וההדבקה הנראית לעין מסכלים את הופעתו של מראה שלם ועימו מושגים של יציבות, ולכן אני מניחה שבחירתו של אודנבך במדיום הקולאז' מכוונת למה שחומק ממושגים כאלה. אבל בניגוד מסוים לטענתי שם כי המבע המושגי חשוב ממעשה ההדבקה – דומה שבמקרה של אודנבך יש משמעות לעמלנות הידנית הממושכת של הדבקות הדברים. ומה באשר לחלון עצמו, האמור לשקף את מה שמחוץ לו? האם אינו אלא שקוף? והאם הוא משקף רק על דרך ביטול? האם אפשר לחשוב על דימוי קיים – או על דימוי של הקיים – כשקוף בתכלית, משולל הקשר וחף ממשקעי עבר? אחרי הכל, חלונות אינם צפים בחלל כשלעצמם; החלון הוא רכיב של אדריכלות, פרט של מבנה הנטוע בסביבה הנשקפת בו. המציאות הנפרשת לעינינו מבעד לחלון מוגבלת לקטע התחום במסגרתו. זווית המבט, כמו התנועה אל ומן הפתח, עשויה אמנם להגמיש את התיחום – אך בכך גם להמחיש את העובדה שהפתח הנתון הוא שמכתיב את יחסי המרחב של כל הנראה מבעד לו, את תחושותינו לגבי מה שרחוק וקרוב, מעל ומתחת. לפיכך החלון, בעודו תלוי הקשר, מבנה בתורו את ההתבוננות; צורתו, ממדיו, מיקומו, אפילו המידה המשתנה של נקיון-שקיפותו, הופכים את כל הנראה דרכו לחיזיון שאינו בהכרח יציב, במרחב המותנה על-ידי מסגרו. כמוהו כציור, תצלום או טקסט, החלון-כמדיום מתווך מציאות באמצעות בדיון (ובדיון באמצעות מציאות), וכמוהו הוא ניחן בתכונות משלו ונטען במשמעויות שונות. בחירתו של אודנבך להראות חלונות בקולאז' נסמכת, כמדומה, על אפיונים סותרים אלה ועל המתח בין השקוף למודבק, וזאת כדי לתווך מצב בלתי יציב כשלעצמו.

מרחבי הקולאז'ים של אודנבך נפרשים לעינינו בשלבים: צריך לנוע אל הדברים כדי שזה יקרה. בשלב הראשון, בעודנו מצויים במרחק המתאים לצפייה בעבודות גדולות הממדים, נמסך בהן דימוי שלם ומרהיב – מראית עין כה מפויסת, מבודדת ומאשרת מציאות, עד כדי דחיקתו החידתית של הדימוי אל סף הסתמי. המבט משתהה, מתענג על חיוניותו מרובת הפרטים של הנראה במסגרת, על הגוונים ובני-הגוונים המעצימים את נוכחותו. התנועה אל העבודה כמו קורית בתוך כך מאליה, ואז הדברים כמו נפרשים מחדש כמרחב נוסף על גבי אותו משטח עצמו. פני השטח, שנדרמו כשלמים, מתגלים כעת

2 ראו אירית הדר (עורכת), קט. זהירות, מודבק: קולאז'ים מאוסף המוזיאון ומאוספים אחרים (מוזיאון תל-אביב לאמנות, 2009), עמ' 10.

כשסועים ומודבקים, עשויים כרצף של תגזירים: תצלומי זירוקס מן העיתונות, דימויים מצולמים ושאר מסמכים, כולם צבועים ידנית. המישור החזותי הנוסף, הבלתי מופענח, המוצף אל פני השטח, כפוף כולו לתצורות המישור האחר, זה של הדימוי השלם. הזיקות בין שני המישורים – או בין המראה השלם לבין חלקיו העודפים – אינן מתיישבות בתבנית ניגודים של קיטוב (בין זמנים, בין מבנה שטח למבנה עומק) אלא בסמיכות (זה לצד זה) של כמה מישורי התייחסות, ליצירת מנעד עשיר ופתוח, נזיל ומרובד, שבו מה שעדיין בהיר ומה שעדיין אפלולי (הנוכח לעין והמדומה מן הזיכרון) מתקיימים יחד, שזורים זה בזה על הרף הגדול, משקפים ומשתקפים כאחד.

נתבונן בעבודה הקרויה מולדת 1: מגדלנה (2014), עמ' 76-77 המחזיקה שקיפויות במינונים שונים. הפתח הצר יחסית בחלון, המחופה רובו בוילון רשתי, מזמן אל החדר מראה של רחוב מושלג שקצהו חסום, לבקרת הנכנסים והיוצאים אל מתחם מגודר של בניינים חמורי סבר, נציגים של המודרניזם המשרדי המופר, שתכליתם אינה ידועה לנו עדיין. הרחוב הריק נלכד ברגע ללא תנועה, כאשר כמות השלג הגדולה על המכוניות החונות מבססת תחושה של מתחם לא פעיל. בפנים (שם אנחנו עומדים), הווילון השקוף למחצה מונגד-לא-מונגד לחומרת החוץ, ומעלה על הדעת – בסתמיות התעשייתית של הידורו החמים – חדר במלון. כותרת העבודה, מולדת 1, מעידה שלפנינו התייחסות ראשונה בסדרה ל"מולדת", בעוד כותרת המשנה ממקמת את החלון והנוף באתר ספציפי ובסימנם של אירועים היסטוריים מסוימים. החלון האמור נמצא ב"מגדלנה", הרחוב (Magdalenenstrasse) הקרוי על שם מרים המגדלית, ושם תחנת הרכבת התחתית הקרובה למטה השטאזי במזרח ברלין. בשנות האימים של השטאזי רווח הכינוי "המגדלנה" למקום שאליו זומנו אנשים שפעמים רבות לא חזרו לבתיהם, ועליהם נאמר ש"נושקו על-ידי המגדלנה".³ החלון המתואר נמצא בחדרו של אריך מילקה (Mielke), ראש המשרד לבטחון המדינה של גרמניה המזרחית בשנים 1957-1989, שתחתיו היה השטאזי למוסד פיקוח כוחני ודכאני ביותר. החדר שמור כפי שהיה בשנות כהונתו האחרונות של מילקה, כמוצג ממוצגי מוזיאון השטאזי הפועל כיום במקום. ומאחר שמדובר באתר זיכרון מוזיאלי, והזמן הוא 2014, הדברים נראים דוממים, כביכול כבר שקופים, מרוקנים. הממצא ההיסטורי המטוהר ותיעודו המצולם הם כל מה שאפשר לראות כיום, ואין בהם כדי ללכוד את האימה שנקשרה בחדר, בחלון ובמה שנשקף ממנו.

חשוב להזכיר שאודנבך מראה את החלון לברו – פרט מתוך החדר, מושא אפשרי למבט של מי שנמצאו בתוכו, אז והיום. בעודנו ניצבים במרחק מן העבודה, איכותה הצילומית השקופה-אילמת והסתמיות של הנראה בה מנכיחים את האכזריות כפעילות

3 כך על פי מרסל אודנבך באימיל למחברת, 25.10.2015.



משרדית, בדמות הבנאליות הידועה והמשתקת של הרוע. אבל הנה, משהו בשוליים השמאליים טורד את העין באי-סדירות עמומה. ניכרת שם מין פרימה מערערת הדוחפת לכריקה מקרוב. ואכן, השוליים חושפים קצוות העשויים מניירות שונים, מודבקים. המבט החוזר אל הדימוי מקרוב, מגלה שהכל מודבק ובעצם דבר אינו שקוף. האתר המוזיאלי המרוקן והדומם רוחש למעשה חיים: כל סנטימטר בו מאוכלס בהמוני אנשים משוכפלים שנטענו-הודבקו בו; אפילו השמים האפרפרים טעונים במסמך מודבק, פרטיטורה שגלומה בה אפשרות של צלילים. לפתע פתאום, כל השקוף הזה אינו שקט עוד.

המודבקים – אנשים, נשים וילדים, מהם דמויות מופרות של מדינאים ואנשי שלטון מזרח-גרמנים – אינם בהכרח מי שהיו בחדר אלא סתם אנשים מן הזמן ההוא, שקיימו שגרה של חיים לצד האיום. מבט בוחן עשוי לגלות שכמה מהם מופיעים על פני השטח של הדימוי הגדול יותר מפעם אחת. הגילוי חובר לאיכות השיעווק הדלה במובחן של תצלומי הזירוקס, הפורטת מקור לעותקים רבים ומכלילה את הדברים, כאשר הפרטים מאבדים במכלול את פרטיותם. אבל דומה שאין זו הפעם הראשונה, שכן גם מקורותיהם כבר צולמו, כבר שוכפלו בדפוס ואז שבו ונמצאו במהלך החיפוש אחר "חומרים" מתאימים.⁴ אודנבך אוסף חומרים, שהופכים לחומרי גלם המעובדים בעבודתו. "רוב החומרים שאני אוסף כבר הוציאו את ימיהם, ולכן אני מראה אותם. חשיפתם לעין הציבור היא שיתוף, והשיתוף מאפשר את ההיפטרות מהם. מי שמחזיק במשהו גם נושא בעול, ובמקרה זה העול אינו רק חומרי אלא גם רגשי".⁵ מהדימויים הנאספים לעבודה חדשה ומאלה שכבר הצטברו – תמונות מגרמניה של ילדותו וממלחמות העולם והשוואה, אנשי רוח וסופרים גרמנים, הדפסים של גויא ודמויות מצויריו של לוסיאן פרויד, וגם מראות מאפריקה שבה הוא מרכה לשהות – אודנבך בונה קולאז'י-גלם בנושאים שונים, כלומר: המקור למה שמודבק בעבודתו הוא דימויים מצויים של מה שנגע בחייו.

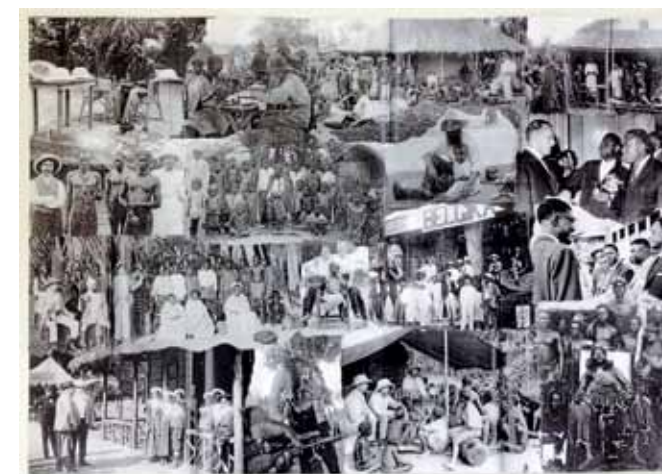
במשך השנים נוצרו למעלה ממאה קולאז'י-גלם כאלה. עמ' 19-20 קולאז'י-גלם הבנוי ממראות הערים קלן ובוך בשנות ה-50 – מראות המעידים על גרמניה בשנות ילדותו של אודנבך, גרמניה המשתקמת, הצופה אל עתיד צרכני נוח ופרקטי בנוסח אמריקה – הוכן בשביל מולדת 2: הקבינה (2015), עמ' 78-79 עבודה חדשה שנוצרה במיוחד לתערוכה

4 תמונות שצולמו באתר משמשות בעבודתו של אודנבך לצד דימויים שמצא ברשת, דוגמת *Full House* (2012) [עמ' 75]. האנשים ששכנו בבית הכפרי הנטוש הנראה בעבודה זו, נמנו עם קבוצה ניאו-נאצית שפעלה במזרח גרמניה, זרעה טרור בכפר, וחבריה ביצעו התאבדות קולקטיבית. על הבאנר בתצלום כתוב: "החומים תמיד שרויים במצב רוח טוב יותר".

5 ראו: Marcel Odenbach, "Miscellany, or Snippets of Mismay," in: Vanessa Joan Müller and Nicolaus Schafhausen (eds.), *Marcel Odenbach: Blenden/Blinds* (Frankfurter Kunstverein, Kunstraum Innsbruck & Museum of Modern Art, Frankfurt am Main, 2002/New York: Lukas & Sternberg, 2002), pp. 95-97

הנוכחית. בעבודה זו נראה חדרו האהוב של קנצלר גרמניה המערבית, קונרד אדנאואר,⁶ בביתו שברנדורף, החדר שבו נשמרו מתנות שנתנו לו מנהיגי עולם, דוגמת ציורים מעשה ידי צ'רצ'יל ואייזנהאואר, או ספר תנ"ך שקיבל מבן-גוריון. לצורך מולדת 2: הקבינה הכין קולאז' גלם נוסף, המבוסס על תצלומים של ארנה לנדווי-דירקסן (Lendvai-Dircksen), המתעדים בישירות רומנטית דמויות כפריים בראשית המאה ה-20, ובמבט אחורני אפשר כבר לאבחן בהם את אתוס ה"היימאט" (מולדת) של הנאציזם-סוציאליזם.⁷ במטענים פרוטו-פשיסטיים אלה הם מעמידים ניגוד מסוים לנינוחות הבורגנית של החדר האורירי, הפתוח לנוף, עם החפצים שבו והספרים בכריכותיהם המהודרות והצמחים שגידל אדנאואר בגינתו, כמאמין גדול בתכונותיהם הבריאותיות. בשונה ממנהגו של אודנבך לדבוק בתמונת-הבסיס הגדולה כפי שנלכדה במצלמתו – בדימוי החדר של אדנאואר הפרחים הוחלפו כדי לשחזר (לפי תיאורים) את מראהו כפי שהיה באותם ימים, כדי שהמיוצג בעבודה יראה "כפי שהיה באמת".⁸

לתוך מראה זה, השואף לדיוק, נטענים קולאז'י-הגלם התימטיים, המתפקדים כיחידות סימון לשוניות-מכלילות המייצגות נושאים שונים. הנושא המיוצג בקולאז'י-הגלם, כשהוא משוכפל בזירוקס, מאבד בפעם המיידע-כמה את חד-פעמיותו, את הילת המקור ואת מגע-יד האמן – מה גם שקטעים מתוכו (או כולו) עשויים לחזור פעמים מספר בעבודה שלמענה הוכנו, ואף בעבודות אחרות.⁹ עותקי הגלם המשוכפלים נגזרים במתארי הפרטים המרכיבים את דימוי-הבסיס הגדול ונצבעים ידנית בצבעיו. במתכונתם המותאמת להקשר, הגזירים הופכים



6 קונרד אדנאואר סלל את דרכה של גרמניה בחזרה אל משפחת העמים והניח בה יסודות להכרה דמוקרטית וחופשית. בהקשרו – הוא מי שהכיר פומבית באחריותה של גרמניה לעוללות השואה, וביקורו אצל דוד בן-גוריון בשדה-בוקר נקשר בסערה שפרצה אז סביב הסכמי השילומים. הצלמת ארנה לנדווי-דירקסן (1883-1962), שפעלה בברלין והתפרסמה בתצלומי עירום דווקא, החלה ב-1911 לתעד כפריים בגרמניה, בגישה רומנטית המשקפת הלכי רוח שרווחו בסוף המאה ה-19 דוגמת "פילוסופיית החיים", או תפיסת הגרעין ה"ראשוני" של האדם הבא לידי ביטוי בפיונומיה. תצלומיה – העשויים להעלות על הדעת את אלה של אוגוסט זנדר הגרמני ושל ווקר אוונס או דורותיאה לנג האמריקאים, שהרבו לצלם את פשוטי העם – זכו לפרסום בסוף שנות ה-20 למאה הקודמת, בין השאר במגזינים שקידמו רעיונות של השבחת הגזע (אאוגניקה), דוגמת *Volk und Rasse*. עבודתה אומצה בחום על-ידי המשטר הנאצי והיא אף נשכרה לתיעוד מפעל סלילתן של האוטוטרטאות הגדולות. התצלומים בקולאז'י-הגלם לקוחים מספרה מ-1961, *Ein deutsches Menschenbild: Antlitz des Volkes*.

8 אודנבך בתשובת אימייל לשאלת המחברת, 20.11.2015.

9 כך למשל, בעבודה אור יום (2006), [עמ' 52-53], נראה מתקן חשמלי לבקרת חדירת האור לחדר באמצעות ויסות התריסים והווילונות בחלונות, שצולם ב"ארמון הרפובליקה" המרוחק גרמנית (הבניין, ששכן ליד אלכסנדרפלאץ, נהרס בשנות ה-90), ועליו מופיעים פוליטיקאים מזרח-גרמנים; אלא שבווילון התחרה התעשייתית – הדומה לזה שבחדרו של אריך מילקה איש השטאזי – שתל אודנבך דימויי כוח ושלטון אחרים, מוטיבים אדריכליים ופיסוליים של מבני כנסיות ומגנינים של משפחות אצולה.



לפני השטח של הדימוי הגדול ובעצם מבנים אותו. המינון הזהיר בין ההכנה המקורית-ידנית של קולאז' החומרים המצויים לבין השכפול הזול שאל תוכו היא נשאבת, מהדהד את היחסים המורכבים בין האישי לקולקטיבי שאודנבך אורג ביצירתו. מינון חמקמק זה, שאינו מסתכם בשניות מובהקות, ניכר גם בתהליך העבודה הארוך, מרובה השלבים והשכבות, שראשיתו בהקרנת הדימוי הנבחר על גיליון נייר בגודל הסופי, לצורך העתקה קפדנית של מתארי פרטיו ואפיון חומריותם, כתבנית המתנה ומארגנת את כל מה שיודבק לתוכה בהמשך.

החתימה לדיוק הממצא ההיסטורי והטענתו הברזומנית בעדויות כבר-מעובדות, המוסמכות זו לזו ליצירת בדיון, פורשות במרחב העבודה כמה אופני התייחסות המזמנים קריאות שונות. מאחר שרוב העבודות בתערוכה מתייחסות לנסיבות היסטוריות ספציפיות, איעזר בעצותיו של דומיניק לה קפרה (LaCapra) לקריאה וכתובה של היסטוריה, המסוכמות בהקדמה לספרו לכתוב היסטוריה, לכתוב טראומה.¹⁰ אין בפנייה זו כדי להקביל בין משימת ההיסטוריון לבין עיסוקו של אודנבך בוויזואליה של ההיסטורי והחברתי, אך יש בה כדי להתוות את השדה שבתחומו הוא נע כאשר הוא שותל-מדביק דימויים שבחר מתוך המצוי אל תוך ממצא נבחר, מצוי אף הוא. אצל לה קפרה, הדיון בכתיבת ההיסטוריה מקדים את העיסוק באופני ההתמודדות של חברה עם הטראומות של עברה ובתפקידם של חוקרי העבר בתהליך שיקומה והבראתה הדמוקרטית – והרי נוכחותו של העבר בהווה, בדרך לעתיד, מרכזית בעבודתו של אודנבך.

בתחומי החיכוך של היסטוריה ותיאוריה, לה קפרה יוצא נגד העמדה שהוא מכנה "מודל מחקר תיעודי או מספיק לעצמו" – גישה היסטוריוגרפית המתיימרת לשחזר, על סמך התעודות ההיסטוריות, את "המציאות כפי שהיתה באמת". גישה זו נגועה בהשטחה הנובעת מתפיסת הטקסט כ"חלון שקוף, שממנו אפשר להביט בלי בעיות אל המציאות ההיסטורית הלא-טקסטואלית" – שעה שגם ההיסטוריה וגם כתיבתה נסמכות תמיד על טקסטים: "ההיסטוריון 'כבר תמיד' מסובך בבעיות של שימוש בלשון", והטקסט ההיסטורי מקפל בתוכו "רשת יחסים ויחסי כוח הארוגים בשאלת השפה". לכן יש להכיר בכך שהנגדות בינאריות מקובלות – דוגמת סובייקט-חוקר ואובייקט-נחקר, מרכז ופריפריה, צורה ותוכן, עבר והווה – "הן במובן מסוים תמיד מלאכותיות ומשתדלות להדחיק ולהחביא את אזורי אי-הוודאות וחוסר ההחלטיות המערערים כל העת על תוקפן". כנגד ההבחנה ההיררכית בין טקסט והקשר, הרואה את ההקשר כקודם לטקסט שרק מצביע

10 ראו עמוס גולדברג, הקדמה לדומיניק לה קפרה, לכתוב היסטוריה, לכתוב טראומה, תרגום מאנגלית: יניב פרקש (תל-אביב וירושלים: רסלינג ויד ושם, 2006), עמ' 7-27.

עליו ושואב ממנו את מובנו – לה קפרה טוען שבכוחו של הטקסט לשנות או לאתגר את ההקשר, שגם הוא לעולם אינו מונוליתי. הטקסט ההיסטורי תלוי תמיד במחברו ונטוע בתרבות ובסביבה הלשונית שבה נכתב ונקרא, כאשר הכותב והקורא מנהלים יחסי העברה (transference) עם הטקסטים ומושאי הכתיבה. הם משליכים עליהם את עולמם התרבותי והפוליטי, ומשום כך הכתיבה חייבת לכלול הצהרה של עמדת הסובייקט, קרי "המקום בתוך רשת הפוזיציות החברתית-לאומית-פוליטית שממנה הוא כותב".¹¹

ועדיין – מבהיר עמוס גולדברג בהקדמה לספרו של לה קפרה – "הטענה שהטקסט ההיסטורי מובנה ונראטיבי, אין משמעה שאין בו טענות אמת ביחס למציאות, או שההיסטוריון יכול לטוות כל עלילה שירצה מכל סדרה של אירועים, שהם כשלעצמם חסרי פשר וכאוטיים. העובדה שלכתיבת היסטוריה יש ממדים נראטיביים ולשוניים, עושה את ההבחנה בין בדיון להיסטוריה בעייתית, לא יציבה ולא חדר-משמעות – אך אסור שתגרום להבחנה עצמה לקרוס לגמרי".¹² בטענה זו לה קפרה מבדל את עצמו גם מן העמדה שהוא מכנה "הבנייתיות קיצונית", הרואה את הכתיבה ההיסטוריוגרפית כרלטיביסטית לחלוטין, כזו שאינה אלא הבניה (אידיאולוגית) של ההיסטוריון. עמדת הביניים של לה קפרה גורסת: "בפנותו אל העבר, ההיסטוריון נע בין הדיאלוגיות שלו עם העבר שאתו הוא מקיים יחסי העברה, לבין חובת השחזור הדוקומנטרי המוטלת עליו ללא פשרות". עם הכלים העומדים לרשותו נמנים ההקשר, הבהירות, החתירה לאובייקטיביות ראייתית והמסמך בהערות שוליים, כאשר תפיסת ההיסטוריוגרפיה ככרוכה בהכרח בטענות אמת באה לידי ביטוי גם במישור הסיפור, הפרשנות והניתוח.¹³

במסגרת עיסוקו הנרחב בשואה, שבמרכזו עיבוד הטראומה, פיתח לה קפרה מסגרת מושגית מדוקדקת המתאימה רעיונות פסיכואנליטיים להקשרים פוליטיים-חברתיים.¹⁴ "עיבוד העבר", הוא מסיק, הוא "תהליך ולא מצב שאפשר להשיגו; הוא אינו מערב סיגור מלא או שליטה מלאה על העצמי, אלא ניסיון חוזר ונשנה (ועם זאת מגוון ומשתנה) לייחס עבודת זיכרון ביקורתית ומדויקת לדרישות של פעולה רצויה בהווה".¹⁵ לה קפרה מבחין בין טראומה מבנית – שבה מהדהד הממשי הלקאניאני, החומק מהמערכת הסמלית ומערער עליה – לבין טראומה היסטורית – שהיא אירוע קונקרטי בנסיבות קונקרטיות שהצמיח

11 מסיבה זו בחרתי להקדים את דבריו של אודנבך לשאר מאמרי הקטלוג.

12 גולדברג, לעיל הערה 10, שם עמ' 13.

13 שם, שם.

14 ראו שם, עמ' 16: "גם חברה יכולה להיות כלואה בסוג של כפיית חזרה", המקשה על "קיומה של חברה צודקת, כזו המאפשרת סוכנות פוליטית ואתית, שעל יסודה אפשר לתבוע הן מהיחיד והן מהחברה אחריות למעשיהם". את החזרה הלא מודעת והבלתי נשלטת של סימפטומים פוסט-טראומטיים בחיים הפוליטיים, החברתיים והתרבותיים, לה קפרה מכנה הפגן (acting out); התצורה השנייה, העיבוד (working through), מאפשרת אחיזה ביקורתית בבעיות ומידה של שליטה.

15 שם, עמ' 19.



מולדת 2: הקבינה, בתהליך עבודה / Heimat 2: the Cabin, work in progress

תוצאות קונקרטייות – ומזהיר מפני הנטייה לזהות בין השתיים: לגרוף את ההיסטוריה אל המבני, או להבליע את המבני באירועים היסטוריים קונקרטיים. במקרה הראשון נמנעים מאתנו מושאים קונקרטיים שאפשר להשתחרר מהם בעבודת האבל; במקרה השני, הטראומה המבנית מוכחשת באמצעות היסטוריוזציה שלה והשלכה של חרדות העומק האנושיות, שמקורן במבנה הטראומטי של המציאות, על ישויות חברתיות או פוליטיות קונקרטייות, שחיסולן אמור לסלק גם את החרדות.¹⁶

למותר לציין שגם העיסוק בחזותי אינו שקוף. אודנבך אינו היסטוריון, אך בנסיונו לשזור את הזיכרון הפרטי בקולקטיבי הוא עוסק בהיסטוריה ובטראומה, היסטורית ומבנית כאחת. לשחזור התיעודי יש לכן מקום חשוב בעבודתו, ולראייה הייצוג הצילומי המדוקדק, והחייאת פרטיו וגוני-גוניו, ליצירת דימוי-הבסיס הגדול כממצא זמין לעין. הדברים נבחנים כסוגיה של ההווה ובזמן הווה, זמנו של המבט המצלם וזמן עשיית הקולאז', והעבר (קרוב או רחוק) מתייצג תמיד כזיכרון מרחבי, בריבוי המשטחים הנפרשים על המצע, כמין "דיבור עקיף" הקושר לאירועים הנדונים חפצי יומיום ומראות אקראיים. הדימוי הגדול מתפרק בעצם שחזורו, שכן טכניקת הקולאז' ממסמסת הידרכיות ומערערת את הקיטוב שקוף/מודבק: ההדבקה משקפת אמנם שדות התייחסות נוספים – אך ב-בזמן, באי-שקיפותה, מאשרת ומדגישה את קיומו של המשטח. האשליה מסוכלת כדי לשקף אל תוך המראה הנתון היבטי מציאות שמקורם בזיכרון הפרטי, כאשר חומרי הגלם הקולאזיים מותאמים אמנם, בצורתם ובצבעיהם, לפרטי הדימוי הגדול – אך ב-בזמן מקעקעים את שלמותו. סממני הבריון בתוצר הסופי מאירים לעינינו את מה שאין לראות בתצלום הישיר, ומעידים שהמרחב הנראה לעין הוא תמיד סותרני, כמו המראה שלפנינו המציג על מישור ומשקל אחד את השלם וגזיריו, את הנראה והנזכר, את החוץ והפנים, את השקוף והמודבק.

כאן חשוב לשוב ולהדגיש את הסתמכותו של אודנבך על חומרים מצויים, על מה שכבר נבחר כסימן והיה להתניה הטבועה בזיכרון הקולקטיבי,¹⁷ וניכרת בדבריו מודעות לנזילות הקטגוריות ביחסים בין היסטוריה וזיכרון, הקולקטיבי והפרטי: "ההיסטוריה נעשית, כמו שאומרים. נכון שגם ההיזכרות נתונה להשפעה, אבל אי-אפשר להמציא דברים בשלמותם.

מובן שההיסטוריה הרשמית היא חד-צדדית, כלומר סובייקטיבית. זה משהו שהבנתי כבר בגיל בית הספר, מקריאה בברטולט ברכט. וברור שהזיכרון הקולקטיבי יכול להפוך להיסטוריה הרשמית. אני סבור שהשניים שזורים זה בזה".¹⁸ ההכרה הראשונה של אודנבך בקיומה של היסטוריה – במקרה שלו, זו של המאה ה-20 – היתה גם היא סובייקטיבית במובהק שכן נכרכה באירוע משפחתי, ובהמשך לכך כל עשייתו מעוגנת באישי ובביוגרפי, בנסיבות חייו ובזכרונותיו, המחזיקים משקל שווה לזה של נושאים היסטוריים וחברתיים.

על רקע זה יש טעם בקישור תפיסת החלון-כמסמן לכיוגרפיה-כאמצעי בעבודתו. את שני זוגות סביו, למשל, מתאר אודנבך דרך החלונות בבתיים: "בבית אחד כל הווילונות היו מוגפים, כך שלא היה אפשר לראות את הציורים והכרדים לא דהו. הם היו פליטים מחו"ל, אדוקים מאוד ואינטלקטואלים. זוג סבי האחר מעולם לא סגר את ביתו. כל בוקר סבי היה מתעמל עירום על המרפסת. הוא היה טיפוס של מחשבה חופשית, שלא האמין באלוהים. התוודעתי לשני העולמות הללו שבהם היו החלונות, מבחינתי, ביטוי לחייהם הפנימיים".¹⁹ גם במקרה זה, מבחין האוצר שטפן ברג, "הניסיון האישי נמסר אחר כך לטיפול שיטתי המוביל להכללה".²⁰

גם בתערוכה הנוכחית, שלל המראות והחפצים, האזורים הגיאוגרפיים המגוונים והזמנים השונים בעבודות הקולאז' הגדולות, מתכנסים אל נסיבות חייו של אודנבך, שבהן נכלל גם מה שהתרחש בגרמניה לפני לידתו, אך נכח בחייו מתוך ההווה המשפחתית. בעבודה צלון 3 (2003), עמ' 45 למשל, מוצג תריס ונציאני שמבעד לו נראה האמן מגבו, כאילו מפלס דרך החוצה מתוך פסיפס גדוש של תצלומי משפחה מימי ילדותו ונערותו. התריס המלוכסן, במבט מבפנים, מגיף את חלון בית הוריו בקלן כפי שתועד בעבודת וידיאו מוקדמת מ-1983.²¹ חוויית נעורים הניעה גם סדרה של עבודות קטנות-ממדים בשם גרתי פעם במריינבורג (2010), עמ' 64-71 שבהן – בשונה מרובן המכריע של העבודות בתערוכה – המבט הוא מבחין פנימה, שלוח אל בתי אחרים בגבול השכונה האמידה. ברישומים נראים חלונות של בית ברחוב בון, שבו שוכנו מהגרים ואנשים שנתפסו כלא שייכים (לשכונה, לחברה הגרמנית) והותירו באודנבך זיכרון של פגישה עם השונה. שניים מדפי הסדרה (מס. 4 ומס. 2) מעמתים את מראה החלון הפתוח, שצבעוניות הנשקף דרכו בידלה אותו כנראה מאחרים, עם כיתובים

18 אודנבך מצוטט אצל: Vanessa Joan Müller and Matthias Mühling, "History is Made as They Say: Conversation with Marcel Odenbach," cat. *Tranquil Motions* (Stuttgart: ifa & Hatje Cantz Verlag, 2013), p. 51

19 אודנבך מצוטט אצל: Stephan Berg, "Camouflage and Delusion," in: Stephan Berg and Christoph Schreier (eds.), cat. *Marcel Odenbach: Works on Paper, 1975-2013* (Berlin: Kerber Verlag & Kunstmuseum Bonn, 2013), p. 18

20 שם, שם.

21 ראו שם, עמ' 19: *Prejudice (or Necessity Is the Mother of Invention)*.

16 ראו שם, עמ' 20-23.

17 ראו הבחנותיה של סוזן סונטאג בין זכרונות ייחודיים ש"אינם ניתנים לשכפול ומתים עם האדם", לבין הזיכרון הקולקטיבי המובנה מדימויים נבחרים, ש"אינו זכירה אלא התניה". סונטאג מדגישה: "תצלומים המוכרים לכל מהווים מרכיב יסודי במה שהחברה בוחרת לחשוב או מצהירה כי בחרה לחשוב עליו. היא מכנה רעיונות אלה זכרונות, ובטווח הארוך הם אינם אלא בדימויים", ומסכמת: "זיכרון קולקטיבי, במובן הצר, אינו בנמצא – והוא מאותה משפחה של מושגים מלאכותיים, כמו אשמה קולקטיבית; אבל לעומת זאת, יש לימוד קולקטיבי"; סוזן סונטאג, להתבונן בסבלם של אחרים, תרגם מאנגלית: מתי בני-יעקב (בן-שמן; מודן, 2005), עמ' 74-75.

לילה במלון במונטריאול הוא מקור הדימוי בעבודה שכותרתה *Dial M for Murder* (אליבי) (2006), עמ' 54-55 המצטטת את סרטו מ-1954 של אלפרד היצ'קוק. מבטו של אודנבך ממוקד בהשתקפויות של אורות העיר הלילית בחלונות החדר ובאורה המזדהר בחושך של מגורת השולחן, המבליחים בין אזורים של אפלה מוחלטת. למעט המנורה, החדר אינו נוכח אלא כחלון משקף ומשתקף, וככזה הוא מעלה במתבונן, שכמו צף בשום מקום, את ידיעת היותו חשוף לאיום מבטיהם של אחרים עלומים. ההשתקפויות ואזורי החושך כמו מתקפלים על המתבונן, שאינו נוגע בדברים הנראים ובכל זאת "מפגיש את פסי הרכבת הרבה לפני האינסוף", כשהוא מדביק ומציף אל פני השטח את מה שהעלו בו: ציורים מהמאות ה-17 וה-18, אמנות כנסייתית, תצלומי משפחה, דימויים מצויים אחרים ותמונות סטילס מסרטים של היצ'קוק – ביניהם גם חלון אחורי (1954), שבו מפוענחת תעלומת רצח על-ידי אדם המציף במעשי שכניו, מבעד לחלון.

העשויים להתייחס לאורחים ולמארחים כאחד: "אנשים שמנהגיהם רעים אינם תמיד יפים, אבל הם בני אדם" ו"אי-הנחת שלי נובע מתנודה בין האחד לאחר", בהתאמה.

בנימה דומה מבחין אודנבך בין ערך השמירה על הנורמות וכללי החברה לבין התנהגות ערכית-מוסרית של אינדיבידואלים, או מוטב מוקיע את התקינות הבורגנית כמסך שאינו מבטיח את תקינותו של המתרחש מאחוריו. כך, בהיזכרנו בנינוחות הבורגנית בחדרו האהוב של הקנצלר אדנאואר, גם חדר המגורים בבית הנופש של אדולף היטלר באוברזלצברג – הטרקלין (2011) עמ' 73 – נראה נינוח, מטופח ועתיר מרקמים, גם אם פחות פתוח ושקוף, מאחר שרק אחד מחלונותיו נשקף אל הנוף ההררי בעוד משנהו מחופה וילון. הגבלת הפתיחות עשויה לסמן את מינון הדברים הראויים לצפייה תוך מחיקת הבלתי ראויים,²² ואולי גם להטעים את הצגת החדר כמעוז בורגני תקין, שהווילון הוסט בו כדי להגן על הבדים והרהיטים מהשמש. אלא שהווילון, החוסם את המבט, מציף לעינינו דימויים מסדרת זוועות המלחמה של גויא – שעה שבאהיל מוארים דימויי שואה, ואילו ריפוד הכורסה מכנס אל החדר אנשי רוח מעברה של גרמניה (משוררים, פילוסופים ומלחינים ידועי שם), ותקרת החדר מחזיקה קטעים מגליונות העיתון הסאטירי סימפליציזמוס מאוסף סבו של אודנבך, ובהם רישומים רבים של ג'ורג' גרוס. וילון מכסה ומסתיר, מסכל ראייה, הוא גם מושא העבודה הורדת מסך (2004) עמ' 48-49 – מתווה ראשונית למצבת זיכרון לקורבנות הנאצים באוניברסיטת פרייבורג.

מעגלי ההתייחסות של אודנבך התרחבו עם השנים. מבעד לצלון 2 (2003) עמ' 47 – שותפו לטריפטיכון של צלון 3 שכבר הוזכר – נראים דימויים מההיסטוריה של ארצות-הברית, וב-20 במרץ 2003 (2005) עמ' 51 נראה מיקרופון השתול מחוץ לחלון חדרו של הנשיא בוש הבן. התאריך, יום הפלישה לעיראק, מסמן את ראשית המחאה ברחבי העולם נגד מלחמת המפרץ השנייה. כמו כן, מראות אפריקה ונופיה (לאודנבך בית בחוף הכף שבגאנה, והוא שוהה ועובד בה לעתים מזומנות) נוכחים בשלוש מן העבודות בתערוכה: רק שאלה של זמן (2007) עמ' 56-57 אוטיסמבה, נמיביה (2007-08) עמ' 58-59 וריוויריה-ביץ' (2008) עמ' 60-61.

עד כמה נחוץ לנו הפיענוח המלא של כל הפרטים והדימויים המודבקים בעבודתו של אודנבך? בלי לערער על הצורך בהכרת ההקשר, אדגיש את עיסוקו של אודנבך בשותפותו של הפרט בהבניית הזיכרון הקולקטיבי והפרקטיקה החברתית – שמצדה מעצבת אותו ואת אופיו. לכן ההטענה העורפת של דימויים מצויים ובדיוניים, ולכן המשחק הבלתי פוסק של ערעור הדדי בין שיקוף והדבקה, המפנים את תשומת הלב אל העיקר: ביקורתיות נוקבת, ריחוק המחולל מודעות עצמית, רפלקסיביות המקעקעת כל מוסכמה יציבה. אודנבך מזמן למבט מרחבים של יש, הנבנים מתצורות אפשריות של מה שכבר חמק ממנו.



Man muss die Bekleidungsgegenstände, auf dem Rücken, tragen lassen



Schmerzen - darauf, dass man arbeiten muss, dass man zum Arbeiten ist, sind



mit einem ungelegenen Puder, nach dem Baden, mit dem ich die Ge-



schlechte in einem Kopfen befestigt sind."

הוא רק רצה להגיע לעבודה, למצות את "המובן מאליו": קימה עם שחר מלילה סחוף חלומות אל הריטואל הקדוש של החולין, רצף פעולות שעצם הישנותן הופכת למהות, ללחץ. זה הרעש הלבן של היומיום, וזו השליטה השבירה בגורלנו: צליל רקע קבוע, חומק מתודעה, עד בוא האסון, הרעש הגדול.

רישומים בסדרה ששמה הוא רק רצה להגיע לעבודה (2008) אחוזים זה בזה על רקע איבוד האחיזה המובהק, הנפילה. הדימוי מבוסס על תצלום מבוקר ה-11 בספטמבר במנהטן – אך כאשר שורות אלו נכתבות, כבר מרצדים על מסכי הטלוויזיה מראות הפיגועים בפריז, ועימם כל שעור נכון לנו במשוואת הגוף הנופל, הרחק אל זרעיה המקראיים. האחיזה ההדרית הזאת של רישום ב"שמו" – ולהיפך – היא מקרה מבחן לשותפות הגורל של הייצוג, למפעל המשותף של התגובה. לא בכדי נכרכו המגדלים הקורסים במרכז הסחר העולמי בניו-יורק בייצוגים של מגדל בבל באמנות, כמטאפורה להתמוטטות הבלתי נמנעת המקננת (ומקוננת) בקרבי מערכי כוח אדירים, אך בעיקר למבנה הלשוני של הקריסה: אובדן השפה של גן עדן שקיימה הלימה מלאה עם העולם, ופעירתו הראשונה של השבר הלשוני.

אילו דברים אפשר לומר ולהראות נוכח "תוהו ובוהו", המורה (בשפה) על מהות האירוע, כלומר, על קיומו חסר הפשר בטרם היווצרות ה"יש", במצב של טרום-שפה המבקשת לייצגו?¹ דומה כי תשובה אפשרית לתהייה נעוצה ברטוריקת ההרָאִיָה המתכוננת בעבודתו של מרסל אודנבך, בשילוב בין דימוי חזותי, אופני עיבודו השונים והטקסטים האסופים אליו. במעקב אחר רטוריקה זו אצמד לצד יצירתו הספרותית של דון דלילו (Delillo), שגם הוא מחפש אחר אופני הסיפור הראויים בהתייחס לטראומה ולעולם אחוז אימה, ומי שידוע כסופר המרבה להידרש לדימוי החזותי ולעבודת האמנות.

קית נוידיקר, גיבור ספרו של דלילו איש נופל, נע בכיוון הפוך מזה המוצהר בכותרת הסדרה. תחילת הספר מתווה את המסלול ההפוך הזה – עניין של גורל, של אחד (מני רבים) ששרד את מתקפת הטרור בבוקר ה-11 בספטמבר ונפלט מן המגדל הנוער אל הרחוב. הוא ואשתו ליאן נפרדו חודשים ספורים קודם לכן, והוא מחזיק דירה קרובה למגדלים כדי שיוכל ללכת ברגל לעבודה – אלא שכעת, במצבו הסהרורי והמדמם, הוא רק רוצה להגיע הביתה, קרי אל המקום שחלק עם ליאן וילדם המשותף. שני המסלולים או כיווני ההתכוונות, המיוצגים אצל אודנבך ואצל דלילו כאחד, הם תאומי המריכה שכלב הטראומה. במובנים רבים הם מספרים את הסיפור כולו, את ה"רק רצון" (קרי התכוונות סינגולרית, ממוקדת, מודעת למידותיה הצנועות) לקיים אוטונומיה מוגנת מול אינספור הכוחות הפועלים על הסובייקט. שהרי משפטים המתחילים ב"הוא רק רצה" קשורים לאסון, לרגעים שבהם כוח חזק מאתנו מכניע כל תוכנית ובוודאי מכריע את המחשבה כי בכוחנו לשלוט בעתיד. לנוכח

1 בתרגום לאנגלית הופך ה"תוהו ובוהו" ל"without form and void", ל"abyss" או "chaos" (מן ה-khaos היווני) – ובגרמנית מקבילתו היא "wüst und leer".



חטא היוהרה – ה"רק רצון" זוהר בקטנותו, בניגודו להירואי, בכך שמלכתחילה הציב לעצמו שאיפות מצומצמות, הופכיות למחזה הראווה האסוני-רגשי הזה. נוכל רק לדמיין שאותו "הוא" עלום זהות וקטום ראש ברישומיו של אודנבך – גבר גנרי (מערכי לבן) ש"רק רצה להגיע לעבודה" – מצא את עצמו בהמשך היום מבקש "רק להגיע הביתה".

שני הווקטורים שואבים כוח מהבחירות האמנותיות של יוצרם. מרסל אודנבך בונה רצף קצבי, בכיוון אחד, מחזרות על דימוי המתממש בהדרגה (נעשה ממשי יותר, בעל גוף, כתמי), מתוך בחירה עקרונית להציג סדרות דימויים ולא דימוי של פריים בודד. דון דלילו כותב את העין המשוטטת בין מראות החורבן ונטענת בתנופת האימה, התגלגלות אינרטיית שתחילתה בגירוש מן המגדל וסופה (לכאורה) בפתח ביתו. שתי ההכניות הללו מחדירות תנועה במימד הסטטי של הדימוי ושל המלה, ומחלצות מן המקרה הפרטי מבט רחב יותר על המרחב האסוני ומשמעותו. בחירתו של אודנבך בכותרת המדגישה את הרצון להגיע לעבודה, מאירה את הליכתו הנחושה והמכוונת של הגבר, ואת אחיזתו האיתנה בתיק המסמכים (כאילו היה איבר בגופו), כמוטיבציה קפיטליסטית (שבכסיסה, כפי שהבחין מקס ובר, האתיקה הפרוטסטנטית). החרדה האנושית מגורלו החתום של הפרט גוזרת את העבודה הקשה וההתמסרות אליה כשליחות מרפאה – אבל אנחנו, כקוראים-צופים, יודעים שהווקטור האופקי הנחוש הוא שהוביל להיווצרות הכוח האנכי-מזדקר, זה שהנפילה טבועה בגרעינו הגנטי ועדיין הוא אנוס להיות אופקי כסדרת רישומים.

ההליכה הביתה שונה בתכלית מרגע האסון: היא תנועה אטית, מעכלת, שהפירוק במהותה. השבר הטקטוני שאך אירע פער סדקים בכל מימד כמעט, קרע את העולם לגזרים באופן המאגר לא רק את נפגעי האסון אלא גם את מחולליו. שבירת הצורה המונוליתית מאיינת את האפשרות של נראטיב אחד שליט; אך לא רק הקופוניה הופכת לאתגר קיומי – אלא גם כפיית החלק על השלם. מטאפורה למצב זה מובאת בספרו של דלילו, כאשר קית מגיע לבית החולים ורסיסי זכוכית זעירים נשלפים מפניו: "במקומות שבהם זה קורה, הניצולים, האנשים שהיו בסביבה ונפצעו, לפעמים מפתחים חודשים אחרי המקרה מין בליטות, אני לא יודע איך לקרוא לזה, ומתברר שזה קורה בגלל פיסות קטנטנות, זעירות ממש, מגופו של המתאבד. המתאבד מתפוצץ לחלקיקים, ממש חלקיקים קטנים, וחתוכות של בשר ועצמות טסות לכל הכיוונים ככזו עוצמה ומהירות, שהן נתקעות בגוף של כל מי שנמצא בטווח. היית מאמין? סטודנטית יושבת בבית קפה. היא ניצלת מהפיגוע ואחר כך, חודשים מאוחר יותר, מוצאים אצלה בגוף חתיכות קטנטנות של בשר, בשר אדם שנכנס לה מתחת לעור. קוראים לזה רסיסים אורגניים".²

את תופעת "הרסיסים האורגניים" אפשר לאמץ כמטאפורה על לגוף העבודות של אודנבך. אופני ההכניה שלה נסמכים על הקשר בין השדות סמנטיים של השלם, על האחדות

2 דון דלילו, איש נופל, תרגמה מאנגלית: דפנה לוי (תל-אביב: ספריית מעריב, 2009), עמ' 19.

הכולית והתמונה האחת שהוא מציג – לבין אלה של החלק, על הפירוק, הריבוי, הפערים ואינספור הנראטיבים שסביבו. ספרו של דלילו מפליג מן האמירה "זה כבר לא היה רחוב, זה היה עולם",³ אל אינספור החלוקות הרוחשות בתוך התמונה הכוללת – ולצופה בעבודותיו של אודנבך מזומנת חוויה דומה. אפילו בסדרת הרישומים שלפנינו, שלמעט רישום אחד אינה דובקת באמצעי הקולאז' – תימת ההכפלה, ריבוי המופעים של אותו אירוע והבחירה בדימוי קטוע מהדהדים כולם את השבר. אודנבך חותר תחת תפיסת השלם דווקא במימד הדידקטי לכאורה, שבו נפרשים ברישומים ארבעת השלבים האופייניים של עיבוד הייצוג בציור האקדמי⁴ – אך בוחר להכתירם בכותרת סוגסטיבית, המחוללת מציאות שמתקיימת רק במוחו של הקורא.

עוצמת הטראומה נעוצה בקיומם המקביל, הברזמני, של דבר והיפוכו. היא צובעת את העולם בשאגה, בחומר סמיך המזהם כל ישות ומנתץ אותה באכזה. לכן גם התגובה אליה תציע שתי אפשרויות מנוגדות: זו הכוחנית, המונוליתית, המעמידה נראטיב נגדי (עמדה טיפוסית לממסד, לאופן שבו בעלי הכוח המדיני והכלכלי מתמודדים עם אסון המאיים על סמלי הלאום והשלטון וערכיו) – וזו המשתהה, המפרקת, המעמידה בסימן שאלה את עצם התגובה כמו גם את יכולתנו להתבונן ברסיסי המציאות ולחשוב דרכם על אודותיה.

אך אילו רסיסים בעבודתו של אודנבך נוכל להציב כאנלוגיים ל"רסיסים האורגניים" של דלילו? יכולתם לחדור את מעטפת הגוף ואפיונם כעוצמתיים, מהירים ונפוצים לכל עבר, מעלה על הדעת את הבזק המצלמה ואת תוצריה המשועתקים. "תצלומים מסוימים" – כותבת סוזן סונטאג בספרה להתבונן בסבלם של אחרים, שבו היא עוסקת בייצוגי זוועות וסבל אנושי במדיה, בזרם התמונות היומיומי המשפיע באורח בלתי רצוני כמעט על תפיסת המציאות שלנו – "מופרים היטב. הם היוצרים את תחושת ההווה שלנו ואת תחושת העבר הקרוב, [...] ומהווים מרכיב יסודי במה שהחברה בוחרת לחשוב, או מצהירה כי בחרה לחשוב עליו".⁵

דמותו של האיש הנופל בספרו של דלילו – אמן המיצג הכרוי דיוויד ג'אניאק, הנתלה מבניינים ומשחזר בכך את רגעי האימה במגדלים הבעורים שאנשים קפצו או נפלו מהם אל מותם – ממצבת את האמנות כמקום של התנגדות להכניית המציאות על-ידי דימויי המדיה. רשתות התקשורת המרכזיות בארצות-הברית צנזרו את החומרים שהראו את הנופלים ואת

3 שם, עמ' 7.

4 ארבעת השלבים: רישום הכנה; שכבת הבסיס או ה"אימפרטורה" (imprimatura), שברישום השני בסדרה של אודנבך מיוצגת בקולאז' האוגד קטעים מן החוקה האמריקאית; הציור התחתי המונוכרומטי, שבסדרה מופיע כאקורל בגוני חום המתווה אזוריים מוארים ומוצלים; ושכבת הצבע, הממשת את המפעל המימטי.

5 סוזן סונטאג, להתבונן בסבלם של אחרים, תרגם מאנגלית: מתי בן-יעקב (בן-שמן: מודן,

2005), עמ' 74.

האימה שהתגלתה על הקרקע, ובחרו לשרד שוב ושוב את המראות שלנצח יהיו חקוקים בזכרוננו – המגדלים עצמם; וזאת לא רק על שום הפגיעה ברגשות המתים או בכבודם, אלא בשל רצונן להפנות את שדה הראייה והמחשבה הציבורי אל הסמל וקריסתו, לשם ביסוס השיח על התנגשותם של מנגנוני כוח. החולשה האנושית והפירוק האנושי סולקו מהפריים. מרסל אודנבך שותף לעמדה זו ורושם בכתב־יד משפט מספרה של סונטאג, המשתרע על פני ארבעת רישומי הסדרה: "הדבר הנקרא זיכרון קולקטיבי אינו זכירה אלא התניה: סיפור זה חשוב, וכך אירעה השתלשלות הדברים, בלוויית תמונות שינעלו את הסיפור בתודעתנו".⁶ המימד הכופה והחודרני של האסון משתכפל באורח פרדוקסלי בייצוגיו החזותיים והמילוליים, אלה שנעלו את הסיפור בתודעתנו. נעילת התמונה נתפסת אצל סונטאג, אודנבך ודלילו כמנגנון שמשימת האמנות לפרקו. שחרורם של דימויי המדיה כרוך בהחזרת המימד הרצוני, הבלתי מותנה, המאפשר להפיק מהם עוד ועוד משמעויות ואופני מבט, להעתיקם מן "הזיכרון הקולקטיבי" אל האישי ובתוך כך להחזירם לשדה הראייה.

בסיפור קצר ואניגמטי בשם "באדר־מיינהוף" מפנה דלילו את המבט אל דרכה של האמנות לחלק דימויים אל המרחב חסר הגבולות של הפרשנות. בזירת ההתרחשות של הסיפור, המוזיאון לאמנות מודרנית בניו־יורק, נפגשים אשה (חסרת שם) וגבר מול מחזור הציורים המכונן של גרהרד ריכטר, ה־18 באוקטובר 1977.⁷ הדיאלוג (או שמא שיח החירשים) המתפתח ביניהם נבנה במסלול של תהייה ופרשנות על הדימויים הפרושים מולם. דלילו מעמיד שתי קטגוריות מובחנות של פרשנות: האחת מתייחסת לאירועים כפי שהתרחשו במציאות, מנקודת מבט אחת, פסקנית ועיוורת (במקרה זה, גברית); והשנייה – "נדמה לה שקוראים לזה צפייה"⁸ – משתהה על כל פרט במשך ימים רבים, תוהה על בחירותיו של האמן, מבררת מה השמיט או הוסיף מתוך המקור המצולם, מדוע בחר בצבעוניות המסוימת ובטשטוש המכוון, וחווה עצב רב נוכח הדימויים: "אני חושבת שאני מרגישה חסרת אונים. הציורים גורמים לי להרגיש עד כמה חסר אונים אדם יכול להיות".⁹

הוא רק רצה להגיע לעבודה מהדהדת את חוסר האונים ואת אובדן האחיזה אפילו בתוככי המעשה הציורי: מה ערכם של הקו, הכתם, משיכת המכחול או ההדבקה? האם בכוחם לתת מענה לכוחה המעצב של הטראומה – או שמא אינם אלא מעשה מגוחך? נראה

שכך סבור הגבר המשיב לאשה בסיפור "באדר־מיינהוף": "בגלל זה את פה שלושה ימים ברציפות? כדי להרגיש חסרת אונים?"¹⁰ מה תפקידה ומקומה של האמנות בעולם שבו הטרור היה לכוח הטרנספורמטיבי האמיתי?

הידרשותו של דלילו למחזור הציורים של ריכטר בעקבות הצגתו במוזיאון לאמנות מודרנית ב־2002, אינה מקרית. היא צובעת באחת גם את הקשר הגרמני־אמריקאי הנוכח בעבודתו של אודנבך, ומאירה את הקורים הנמתחים בין "הפוליטי" לבין "מצב החירום", קורים שנחשפו לעיני כל בעקבות אירועי ה־11 בספטמבר. אפקט הטראומה, שנוצל להצבת שיקולי הביטחון מעל לכל ולהפניית אקטיביזם בטחוני פנימה, אל תוך החברה הדמוקרטית, חשף את אזורי האפלה שבהם השעיית החוק (מתוקף ההכרזה על "מצב חירום") מובילה להיעלמותו. ההבדל בין אלימות חוקית לאלימות בלתי חוקית ובין אלימות מכוונת־חוק לכזו שתפקידה לשמרו, קרס.¹¹

ומיהו אותו גבר עלום שרק רצה להגיע לעבודה? ומה עלה בגורלו? מקור התצלום המשמש בעבודה ומספק לה הקשר עורטל כאן אמנם – אך הצגת העבודה בגלריה, במנותק מן ההקשר הפרשני, מאפשרת לראותו גם כפקיד הנחוש לכצע את עבודתו אגב ציות מכני, בנוסח "הבנאליות של הרוע" שטבעה חנה ארנדט – או כצדה השני של המשוואה, כאזרח החשוף לשרירות השלטון. "אני מנסה להבין מה קרה להם; הם התאבדו או שהמדינה הרגה אותם" – תוהה האשה מ"באדר־מיינהוף", באי־יכולת לפסוק מה בעצם היא רואה לנגד עיניה.¹² בלב האימה שוכנות עמימות ואי־ידיעה. הטשטוש הציורי בעבודותיו של ריכטר, וכך גם המסכים הממשיים והמטאפוריים שפורש אודנבך, ממחישים את המורכבות של דימויי המציאות ושל כל הרוחש תחתם. מתחווה שהמציאות, בעיקר זו המהדהדת אירועים טראומטיים, מסווה את עצמה באמצעות מרכיביה.

6 שם, עמ' 75.

7 15 ציורי המחזור מבוססים על תצלומי עיתונות וארכיון הקשורים ל"סיעת הצבא האדום" – ארגון טרור שפעל בגרמניה בשנות ה־70 ונודע גם בשם "כנופיית באדר־מיינהוף". בתאריך המשמש כשם המחזור נמצאו שלושה מחברי הארגון מתים בתאיהם שבכלא הגרמני – ובאותו יום נרצח על־ידי הארגון נשיא איגוד העובדים הגרמני הנס־מרטין שלייד (Schleyer).

8 דון דלילו, "באדר־מיינהוף", המלאכית אזמרה: תשעה סיפורים, תרגמה מאנגלית: דפנה לוי (תל־אביב: ספריית מעריב, 2012), עמ' 111.

9 שם, עמ' 115.

10 שם, שם.

11 ראו עדי אופיר, "על זמן ומרחב במצב החירום", בתוך: יהודה שנהב, כריסטוף שמידט ושמרון צלניקר (עורכים), לפני משרת הדין: החריג ומצב החירום (ירושלים: מכון ון־ליר והקיבוץ המאוחד, 2009), עמ' 55.

12 דלילו, לעיל הערה 8, שם עמ' 115.



פיליפ קייזר

קרעי זיכרון: שיחה עם מרסל אודנבך

פיליפ קייזר: את העשייה האמנותית שלך אפשר לתאר כ"ביוגרפיה ביקורתית", הממקמת את הפרטי בכללי ואת האל-זמני והאישי בהקשר ההיסטורי. מעניין לראות עד כמה עבודות הנייר שלך השתנו במרוצת ארבעת העשורים האחרונים, שעה שהנחות היסוד שלך נותרו זהות. מה הנחה אותך בראשית דרכך בשנות ה-70? באיזו סביבה ביקשת למקם את עצמך?

מרסל אודנבך: ודאי שעבודתי בעבודתי השפעות רבות, שאליהן נחשפתי במהלך התפתחותי כאוטודידקט. מצד אחד, בגלל עבודתי מול גלריות, התמודדתי בשלב מוקדם מאוד עם הנטיות המושגיות, הפרפורמטיביות והמיצביות של שנות ה-60 וה-70 בארצות-הברית. מצד שני עסקתי בתיאוריה כשלמדתי תכנון ערים ותולדות האמנות באאכן. בעבודות הנייר המוקדמות שלי משנות ה-70 אפשר לזהות את שני הצדדים, החל בבחירת הנייר ועד לטכניקות ותהליכים תוכניים. ייתכן שפיתחתי את הסגנון שלי באמצעות רישומים דמויי-יומן, בהשפעת הסביבה השווייצית שאותה הכרתי מקרוב בביקורי בבאזל ב-1975. אמנם לא התמדתי בסגנון זה זמן רב, שכן סביב 1977 שוב ניסיתי להמציא את עצמי מחדש מבחינה אמנותית.

פ.ק. לרגל דוקומנטה 6 (1977) נפרדת לשלום מהרישומים דמויי-היומן, כאילו תם זמנם של הווידויים, והרישום האותנטי פינה את מקומו לקולאז'. כיצד התרחש שינוי זה? האם ההגדרה מחדש של הרישום היתה קשורה לעבודתך במדיום העולה של הווידאו?¹

מ.א. הפעולה בדוקומנטה היתה ללא ספק אקט סמלי. רציתי לשחרר את עצמי מעול מסוים, וייתכן שהיתה בכך גם הכרה בחידוש שבאפיקים ובסוגי מדיה חדשים של האמנות. תמיד יצרתי קולאז'ים במקביל לרישום ולווידאו, ולמעשה הקולאז' צמח מרישום הרעיון לתסריט. בהתחלה רווחו בהם עדיין הסברים טקסטואליים, שהלכו ונעלמו עם הזמן. כשעבודות הווידאו נעשו טרחניות ואף מנוכרות יותר, הייתי חייב לשנות את תהליך היצירה כולו. מרווחי הזמן בין שתי הפקות וידאו נהיו ארוכות מדי והייתי זקוק לתחליף, אולי למלאכת ידיים. בשנות ה-90 מצאתי את זה בעבודות גדולות על נייר. אז גם נוצר אצלי שיעמום מההצפה של אמנות הווידאו ומהשינוי העצום של תרבות הטלוויזיה. למרות שאני-עצמי נלחמתי על ההתקבלות האמנותית של המדיה החדשים, הבנאליות הגוברת של השימוש בהם התחילה להרגיז אותי. פתאום נעלם החזון. היום הקולאז'ים שלי נוצרים אמנם באופן עצמאי בנפרד מעבודות הווידאו, ועדיין, המשותף לשני הערוצים הוא לא רק בתוכן אלא גם באמצעי המבע הצורניים.

1 אודנבך הוזמן להשתתף בדוקומנטה אך דחה את ההזמנה. אחר כך נמלך בדעתו ופעל בדוקומנטה באופן לא פורמלי: הוא הסתובב ברחבי קאסל וחילק מרישומיו, שעליהם הוחתמה המלה הגרמנית abgelegt, שפירושה "נגנז", "נשלח לארכיון" או "נדחה".

פ.ק. המשותף לשני הערוצים הוא פיסות הדימויים הקטנות המרכיבות את הקולאז'ים שלך. אפשר להשוותן לרכיבים של תמונה דיגיטלית, והן גם מחקות רצף של תמונות אנלוגיות. הקומפוזיציות של תמונותיך האחרונות מושפעות באופן ניכר מהצילום. הן מתארגנות כתמונה. לא פעם, כשמתקרבים לתמונה, היא מתפרקת לנגד עינינו לשטף של מידע פוינטיליסטי. באיזו מידה אתה מתעניין באפקט הזה של התמונה הסמויה, של כפל הפרספקטיבות?

מ.א. ממדי התפיסה השונים חשובים מאוד בעיני. אני נהנה לעבוד עם פסאדה, העמדת פנים, תמונה שאינה מה שהיא מתיימרת להיות. ייתכן שיש בכך הטעיה מסוימת שאותה למדתי מסרטים, בייחוד מהיצ'קוק. הנראה לעין בהחלט כוזב, בעוד שמבט מקרוב פותח עולם שונה לחלוטין. נקודות ראות שונות אלו מתפקדות גם כמראָה לחברה ולפוליטיקה העכשווית. הבטחות משחקות תפקיד חשוב, והדת שבה ונעשית רלוונטית כיום באופן בלתי נתפס בעיני.

פ.ק. רבות מעבודותיך על נייר על תמונות שניכסת לעצמך – ואחרות על תצלומים משלך. ההבדל הזה, בין מה ששלך לבין תמונות מן־הקיים שכבר הסתובבו בהקשרים שונים, משנה לך?

מ.א. לא, זה לא משנה לי. ברגע שאני זוכר או רואה תמונה באופן מודע, היא כבר שלי. מרגע זה אני מתייחס לתמונות באופן שווה. כמו רוב האמנים, יש לי אוסף של חומרים שמשמשים אותי כלבני בניין. האיסוף והשימור הם בעצם שלבים מקדימים לעבודת הקולאז'. בתחילת דרכי, העבודות בווידיאו היו מובחנות מהעבודות על נייר – ראשית בשל הטכניקות השונות, ושנית בשל הבידול המכוון שהכנסתי ביניהן. היום, לעומת זאת, אני מצטט בקולאז' אפילו את ציטוטי הווידאו שלי.

פ.ק. יחסי טקסט ותמונה השתנו בקולאז'ים שלך לאורך השנים. הצורך לתת פרשנות לתמונה, שתואר בפרוטרוט על־ידי סוזן סונטאג, היה אצלך ליחס רבי־משמעי במקרה הטוב, או כושל במכוון במקרה הרע. מה מידת העניין שאתה מגלה ביחסים הסמיוטיים הללו? ועד כמה עוסקות עבודותיך בחקירה דיסקורסיבית של יחסי טקסט ותמונה?

מ.א. לספרות היתה לא מעט השפעה עלי. תמיד כתבתי, וכילד מתבגר רציתי להיות סופר. הרי הבנייה הפוליטית של גרמניה שאחרי המלחמה נקשרה קשר הדוק עם הספרות ולא עם האמנות הפלסטית. השימוש בטקסט בהקשר של תמונות תמיד נקשר למוזיקה ולמימד האקוסטי, ולא־פעם גם למבנים נראטיביים. כסטודנט לסמיוטיקה, הכתב הפך אצלי עד מהרה ליסוד פיסולי. ודאי שהיבט זה של הכתב מושרש במסורת ארוכת שנים בעבודות על נייר ובקולנוע. אצלי הוא מופיע כמין "פריימיים של טקסט", כמו בסרטים אילמים. בעבודות על נייר יש כמובן חשיבות לבחירות הטיפוגרפיות: כך הטקסט יכול לבטא משהו אינטימי ואישי מאוד, או

להיות ציבורי ומתסיס. בעיני לא־פעם הטקסט מכוון את התמונה, את הקולאז', לכיוון משמעי חדש.

פ.ק. פרשנים רבים של עבודתך מסתבכים בניתוחים צורניים, אבל התוכן כמו נעלם מעיניהם. הפרקטיקה שהגדרתי למעלה כ"ביוגרפיה ביקורתית", מקדימה אולי – כמופע מוקדם – את פוליטיקת הזהות של שנות ה־90 המוקדמות. באיזה מובן קשורה עבודתך לפוליטיקת הזהות המפנה זרקור אל "האחר" – ויהיה זה הזר, האפריקאי, הקוויר?

מ.א. התחלתי בכך כבר בראשית דרכי, הרבה לפני שנות ה־90, ברגע שהתחלתי ליצור ברצינות. שאלת הזהות היתה ודאי שונה אז. היא נשאלה באופן ישיר יותר, בפנייה אישית יותר. הבחנתי מהר מאוד שהדברים אינם מסתכמים במה שראיתי לנגד עיני בגרמניה הצרה והמחניקה של שנות ה־50. לימודי איפשרו לי להתמודד באמצעים מחקריים יותר עם הזר, עם האחר, עם אפריקה...

פ.ק. כפי שציינתי קודם, עבודות הנייר שלך זוכות להתעלמות מסוימת מצד המבקרים. הסיבה לכך נעוצה אולי בתוכן החבוי שלהן. אני מתרשם מכך שבסדרה גרתי פעם במריינבורג (2010), למשל, אתה ממשיך את המגמה של רישומיך היומניים המוקדמים מצד אחד, ואת העבודה עם קטעי טקסט מצד שני – למשל "אנשים שמנהגיהם רעים אינם תמיד יפים, אבל הם בני אדם", או הכתובת "רחוב בון 413", בשולי השכונה האמידה בקלן שבה גדלת. במה עוסקת הסדרה?

מ.א. כתבתי טקסט על הבניינים האלה עוד לפני שיצרתי את הסדרה. את הכתובת הזאת הכיר היטב כל ילד בן דורי ממריינבורג: היא מסמנת שכבה חברתית אחרת, שהיתה אז זרה לנו ביותר. היה שם מיין שיכון עממי שעיריית קלן בנתה בשנים 59-1958 למשפחות מעוטות הכנסה, ביניהן פליטים רבים מגרמניה המזרחית. המקום נדמה כגידול, גוף זר השתול בעולם האידילי של מריינבורג באותם ימים. אלה היו בניינים טיפוסיים של שנות ה־50, עם חלונות קטנים ושירותים במסדרון, בלי גנים או גדרות מסביב, איכות מגורים שלא הכרנו. הפערים האלה גררו עימותים רבים בשכונה שלנו, שהיתה משפחתית מאוד באותן שנים. שם גם גרו בנים "פושטקים", שלא־פעם תקפו והיכו אותנו. הכרנו אותם מבית הספר היסודי ופחדנו מהם, ואף אחד מהם לא היה חבר שלנו. ייתכן שהעירייה לקתה בנאיביות מסוימת כשהחליטה לנסות את האינטגרציה דווקא במקום ההוא ובזמן ההוא.

ב־2010 עברתי במקרה ליד הבניינים האלה, שעמדו ריקים. עם השנים הספקתי לשכוח אותם, אבל אז קפץ עלי משהו וצילמתי אותם בלי תכנון מקדים, כי פחדתי שעומדים להרוס אותם – מה שאכן קרה די מהר. בעת הצילום שמת לי לב שגרו שם חסרי־בית פולשים. רק אז הבנתי איזו משמעות סמלית היתה לקבוצת הבניינים

הזאת מבחינתי. הם הזכירו לי את תקופת מגורי בניו-יורק, את שיכוני הדיור הציבורי שם (שבארצות-הברית מכונים projects). נדמה לי שכיום הסדרה שוב רלוונטית, נוכח בעיית הפליטים ומצוקת הדיור.

פ.ק. אפשר להאשים את עבודתך בנוסטלגיה?

מ.א. יכול להיות, אבל זה לא משנה לי. אני סנטימנטלי יותר מנוסטלגי: הרי אני שייך לדור שהביט קדימה, ביקש לתקן את העולם והאמין בעתיד. מה גם שלאור ההיסטוריה המשפחתית שלי, נוסטלגיה מעולם לא שיחקה תפקיד. כבר בשלב מוקדם הבנתי שהבית יכול להיות בכל מקום. אולי מסיבה זו השפה – שפת האם – קיבלה חשיבות עצומה בשבילי.

פ.ק. בעבודות התריסים שלך אתה מתמקד בתריסים, שבעת ובעונה אחת מסתירים את שדה הראייה, כלומר מעוררים, בעודם "עיוורים" בעצמם (blinds). מה אתה מסתיר באמצעותם?

מ.א. בעבודות על נייר – כמו בעבודות הווידאו שלי – תמיד התעניינתי בבו־זמניות של המבט פנימה והחוצה. השאלה מי בפנים ומי בחוץ ומהי החוליה המקשרת בין השניים נבחנת לאורך ארבעים שנות עבודתי. כבוגר לימודי אדריכלות, הדבר התבקש כנראה ומצא לו מקבילה בשימוש בטלוויזיה כ"חלון לעולם". העיוורון המסוים – כלומר העובדה שראינו ושמענו אך לא ידענו – הוא סימפטום של גרמניה שבה גדלתי, גרמניה של אחרי המלחמה.

פ.ק. אז בוא נדבר על גרמניה. עבודתך הטרקלין (2011) מספקת הצצה אל חדריו של היטלר בכרגוף, בית הנופש שלו באוברזלצברג ההררית. השמרנות הבורגנית של חללי הפנים הללו – הווילון המוגף למחצה, העיצוב החמים – כמו זועקת את "הבנאליות של הרוע". עבודה אחרת בתערוכה, מולדת 2: הקבינה (2015), המציגה את חדרו של הקנצלר קונרד אדנאואר, מזכירה במפתיע את הטרקלין; אולם כאן לא "הבנאליות של הרוע" היא העניין אלא, אולי, הבנאליות של הכוח. שני פוליטיקאים אלה, שדעותיהם הפוליטיות מנוגדות לחלוטין, הם הגיבורים הידועים ביותר של גרמניה, לטוב ולרע. איך אתה מסביר את הדמיון בין שתי התמונות?

מ.א. הבנאליות הזאת העסיקה אותי ולא פעם השאירה אותי בלא מלים. הדבר דומה לשאלת "הטעם הטוב" שעליו גדלתי ושעוצב מן הסתם על-ידי חשיבה עדרית מסוימת. כיצד נוצרות מוסכמות המחשבה? באילו חפצים נוהגים אנשים להקיף את עצמם, וכיצד משפיעה עלינו הסביבה, הארכיטקטורה של היומיום?

גם היטלר וגם אדנאואר הכירו בחשיבות הסביבה לעיצוב עולמם של החיים בה. שני הבתים הנדונים שכנו בכפר, נטועים בנופי הטבע שהיה חשוב לשניהם. באווירה אינטימית זו אירחו שני הפוליטיקאים את אורחי המדינה באופנים שנתנו ביטוי לאתוס של כל אחד מהם, חיובי או שלילי. בשני הבתים יוחס תפקיד חשוב לחפצי אמנות

ותרבות, שייצגו את האסתטיקה של התקופה. היה בהם אוסף של סגנונות ואובייקטים, כשלכל פרט משמעות משלו. בחדר ארוחת הבוקר של אדנאואר, למשל, היה תלוי ציור מעשה ידי ווינסטון צ'רצ'יל. לא ידוע לי אם היטלר הציג את ציוריו שלו בכרגוף.

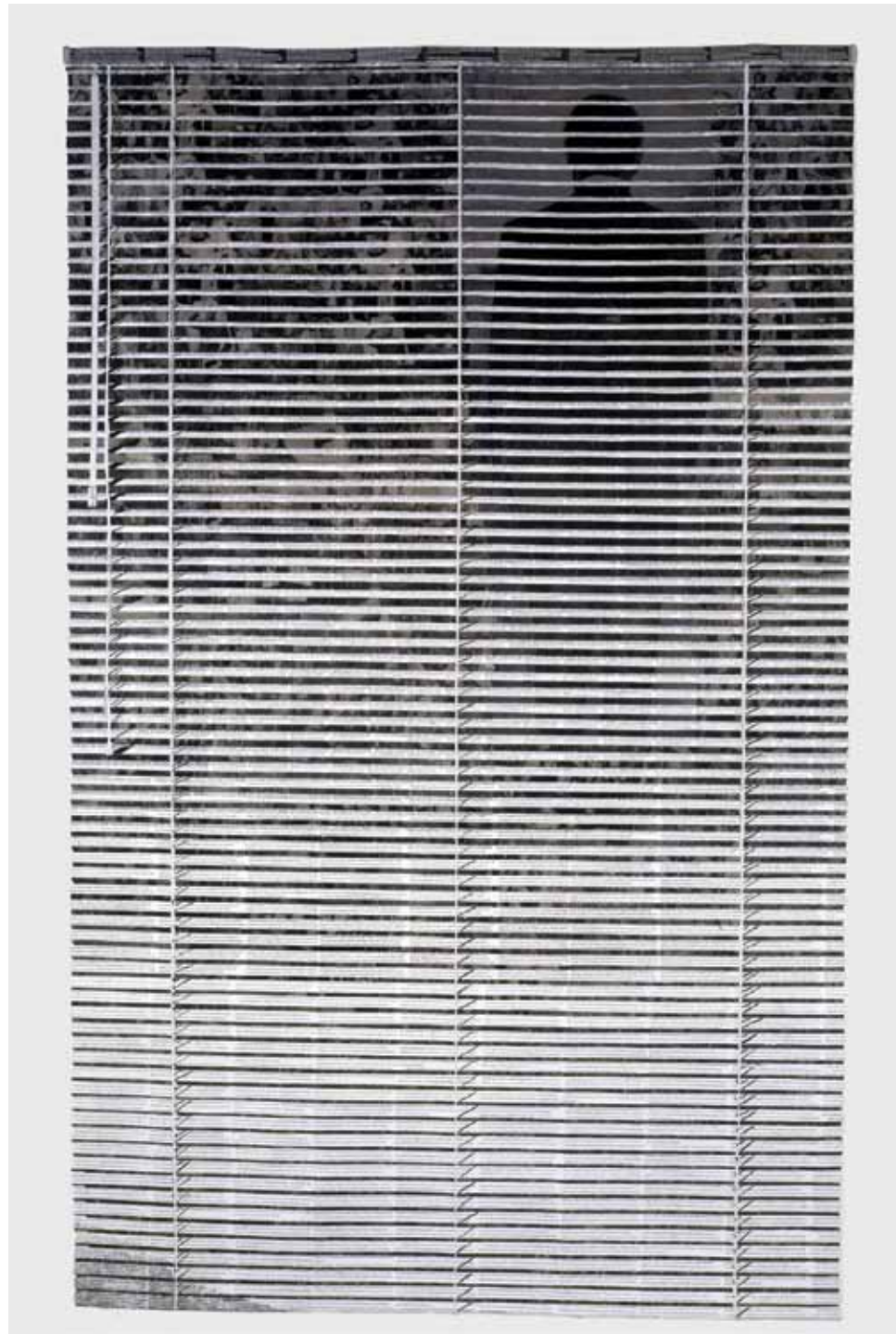
בתערוכה בתל-אביב מוצגת עבודה נוספת, על מטה השטאזי של אריך מילקה בפינת Normannenstrasse ו-Magdalenenstrasse בברלין. דומה כי בקולאז' זה הכל עשוי מקשה אחת והנוף כמעט נסתר מאחורי וילון סגור. היה הרבה מה להסתיר באותו הזמן. היום הדברים שונים: בימים שבהם קונים וזורקים בלי הפסקה, היחס לדברי ערך השתנה לחלוטין. התצלום של החדר בכרגוף צולם על-ידי היינריך הופמן, הצלם של היטלר – בעוד שחדרו של אדנאואר הוא תצלום שלי. האם שני החדרים האלה, שבהם נקבע גורלה של גרמניה, הם קליפות ריקות בלבד? האם אפשר להסיק מהם מסקנות על אופני הקבלה של החלטות?

פ.ק. עבודתך מתבוננת בהיסטוריה הקשורה ישירות לזהות שלך ולחיים שלך. באיזה מובן היא גם חוקרת שאלות של זיכרון?

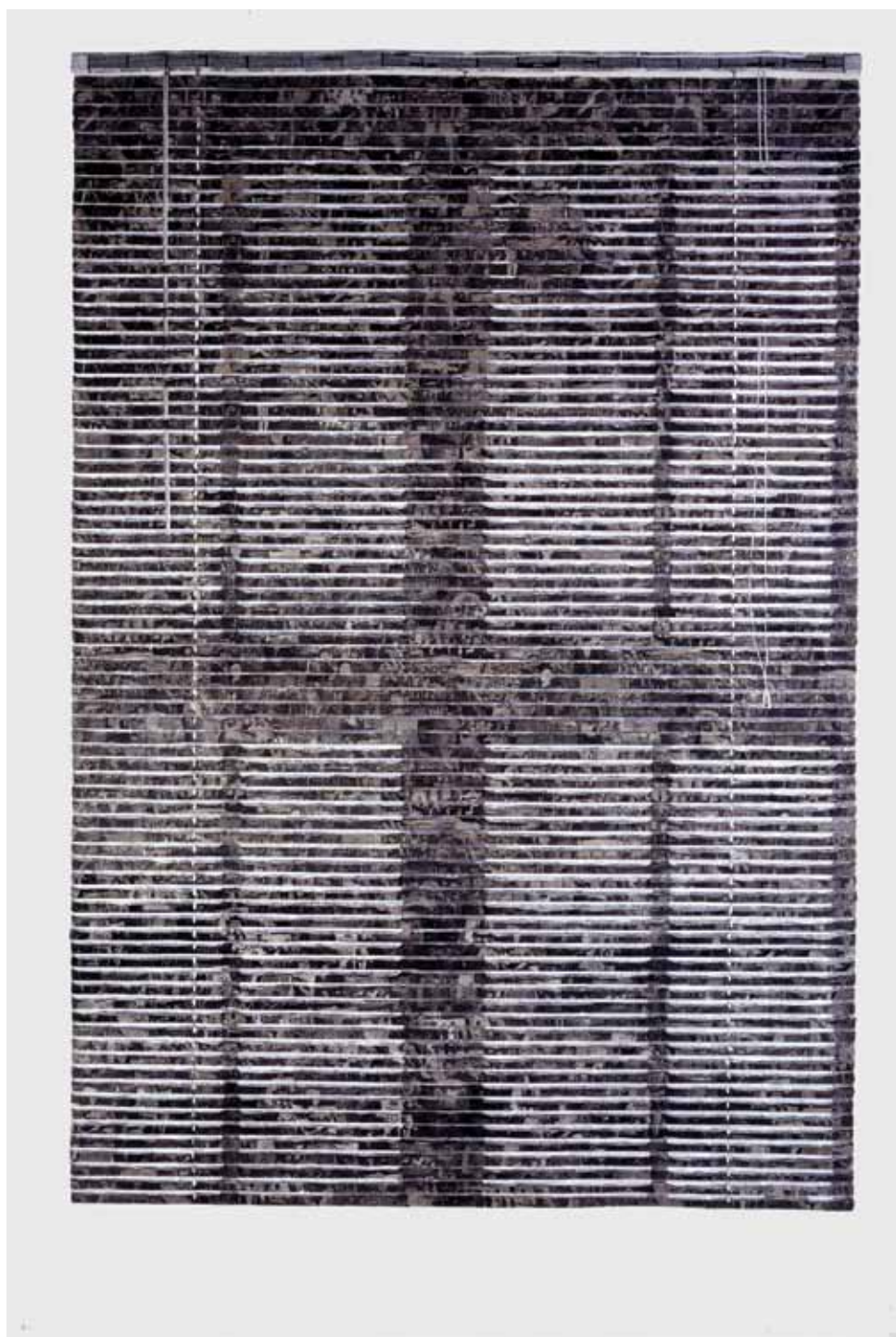
מ.א. תמיד עסקתי בזיכרון. כילד בגרמניה שלאחר המלחמה, גדלתי על זכרונות. תחילה היו אלה זכרונות אישיים ומשפחתיים, כי זכרונות שעובדו בדמיון ונוסחו כסיפורים הם כל מה שהפליט הנרדף יכול לשאת עימו. זכרונות נראטיביים אלה חקוקים בי עד היום. בשעתו ניסיתי לארגן אותם, אבל רק כעבור זמן הם התלכדו לפסיפס, ואז יכולתי להעריך אותם. עבודותי היו לתרבות הזיכרון שלי.

ייתכן שהאמן ניחן בזיכרון טוב במיוחד, לפחות בזיכרון חזותי ביחס לתמונות. אני שואב דימויים מארכיון גדול של תמונות המוכרות לי היטב. לפעמים אני סוחב איתי תמונות שנים על גבי שנים, עד שהן מתגבשות לעבודת אמנות. אבל קודם אני אוסף אותן, בלי הקשר או תכלית מסוימת. העבודה מתחברת רק באמצעים של חיתוך, תרתי-משמע.

Works / עבודות



צלון 3 / 2003 / Blinds 3

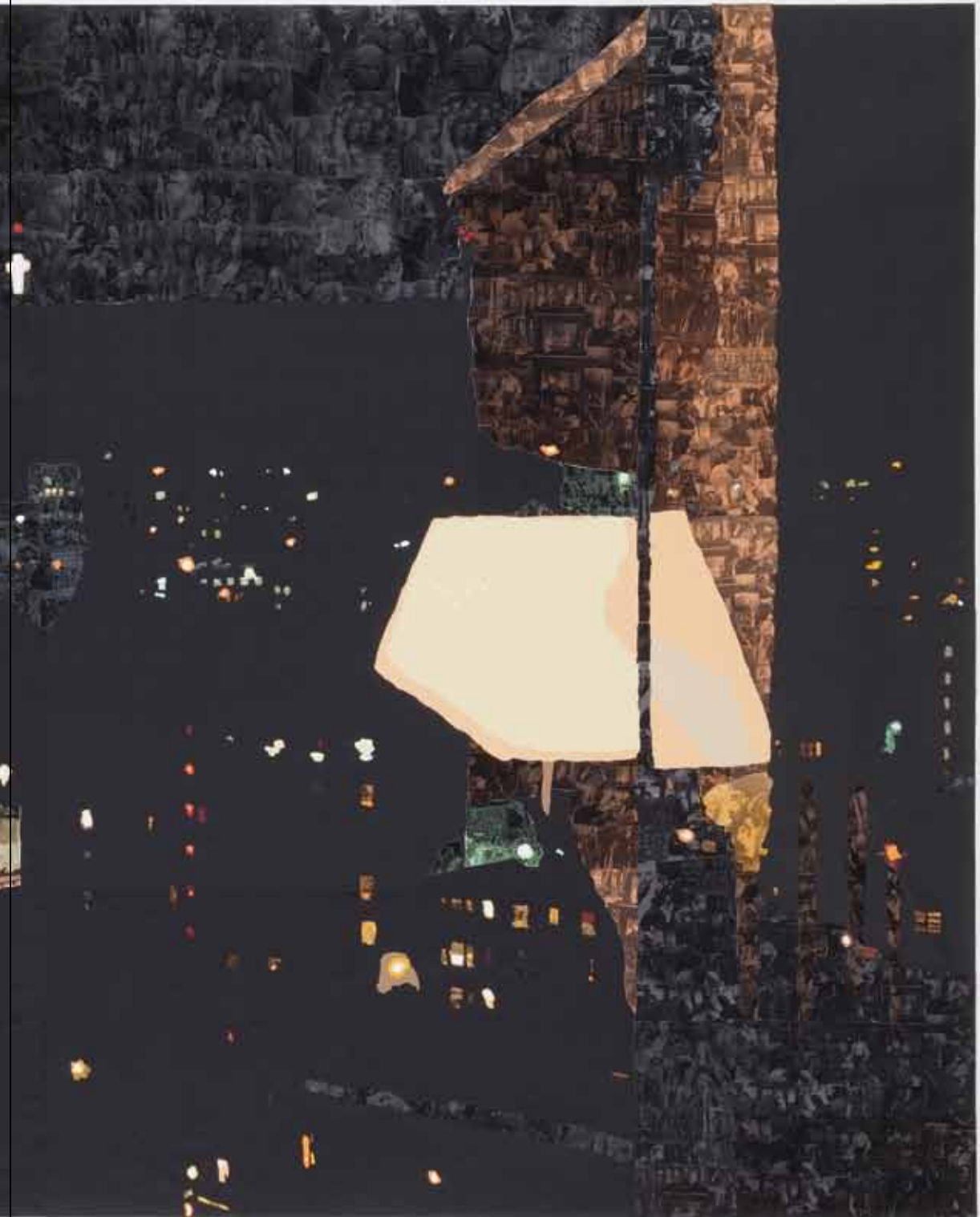
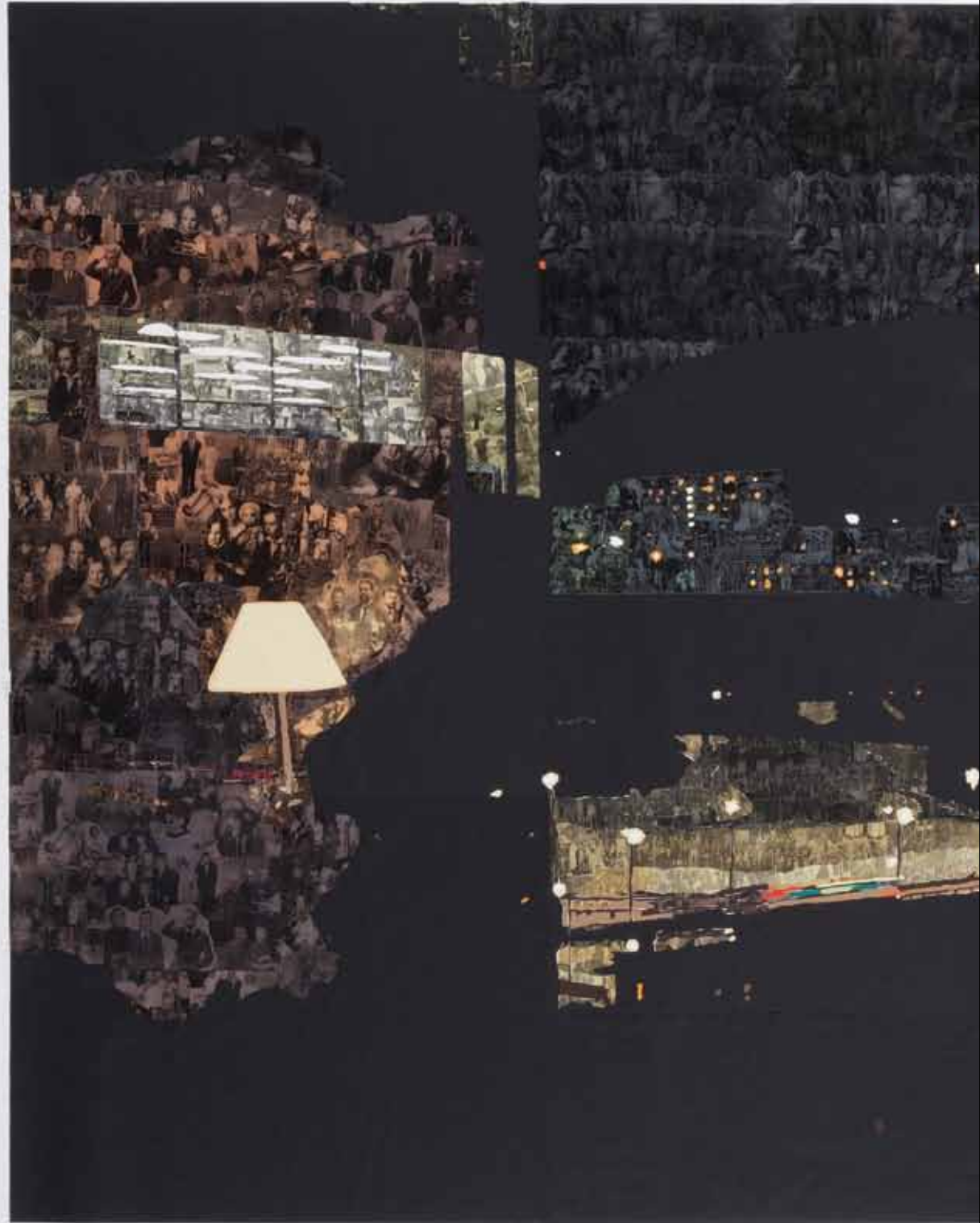




הורדת מסך / 2004 / Drawn Closed Curtain

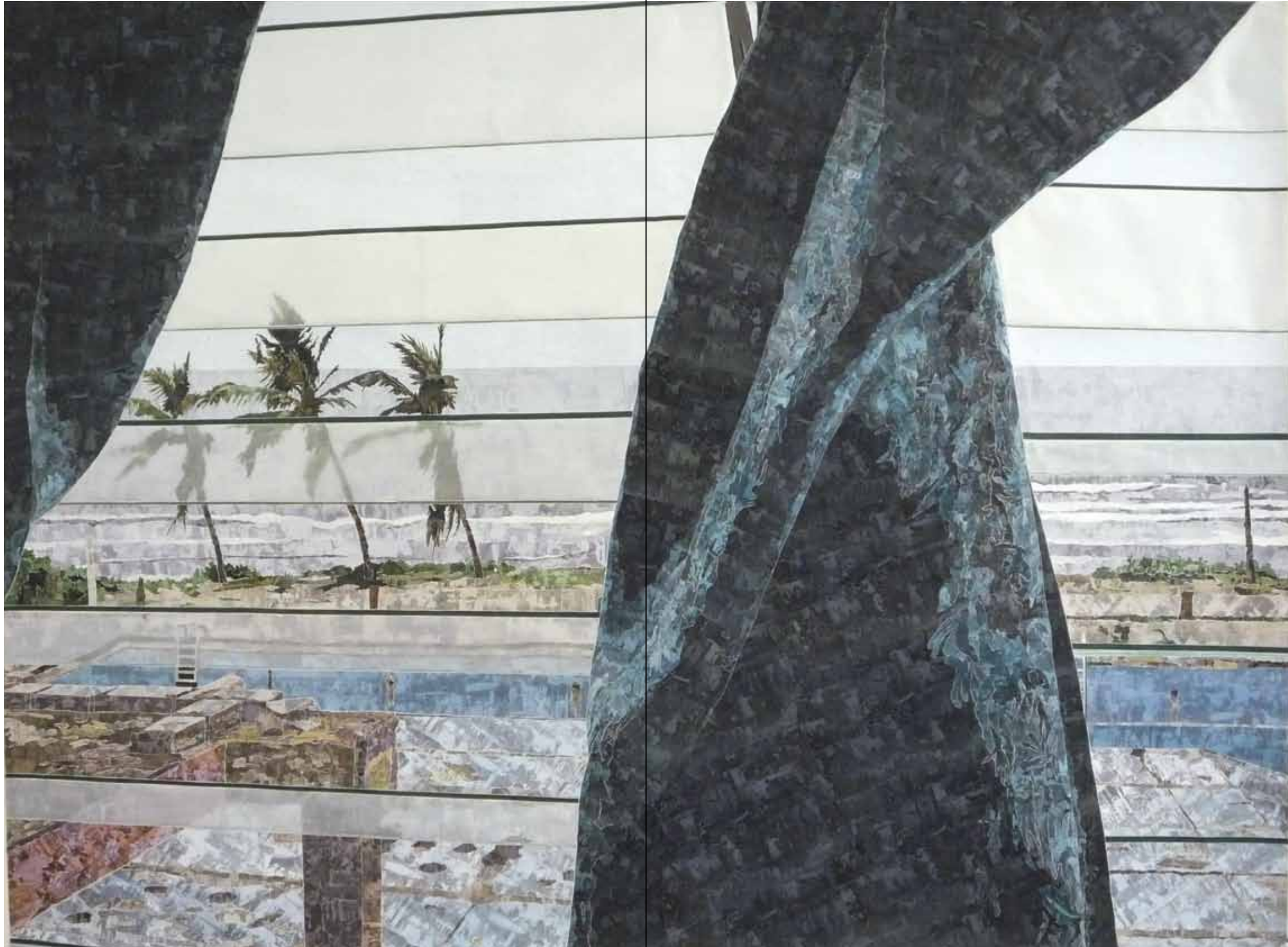














1
"Was man als Soldat über Gedächtnis beschränkt, ist kein Erinnern, sondern ein



2
Sicherungen - darauf, daß etwas wichtig sei, daß nur ein Gedächtnis so wird



3
nicht anders zugezogen habe, samt dem Bekleid, mit deren Hilfe die Ge-



4
schichte in unseren Köpfen befestigt wird."*





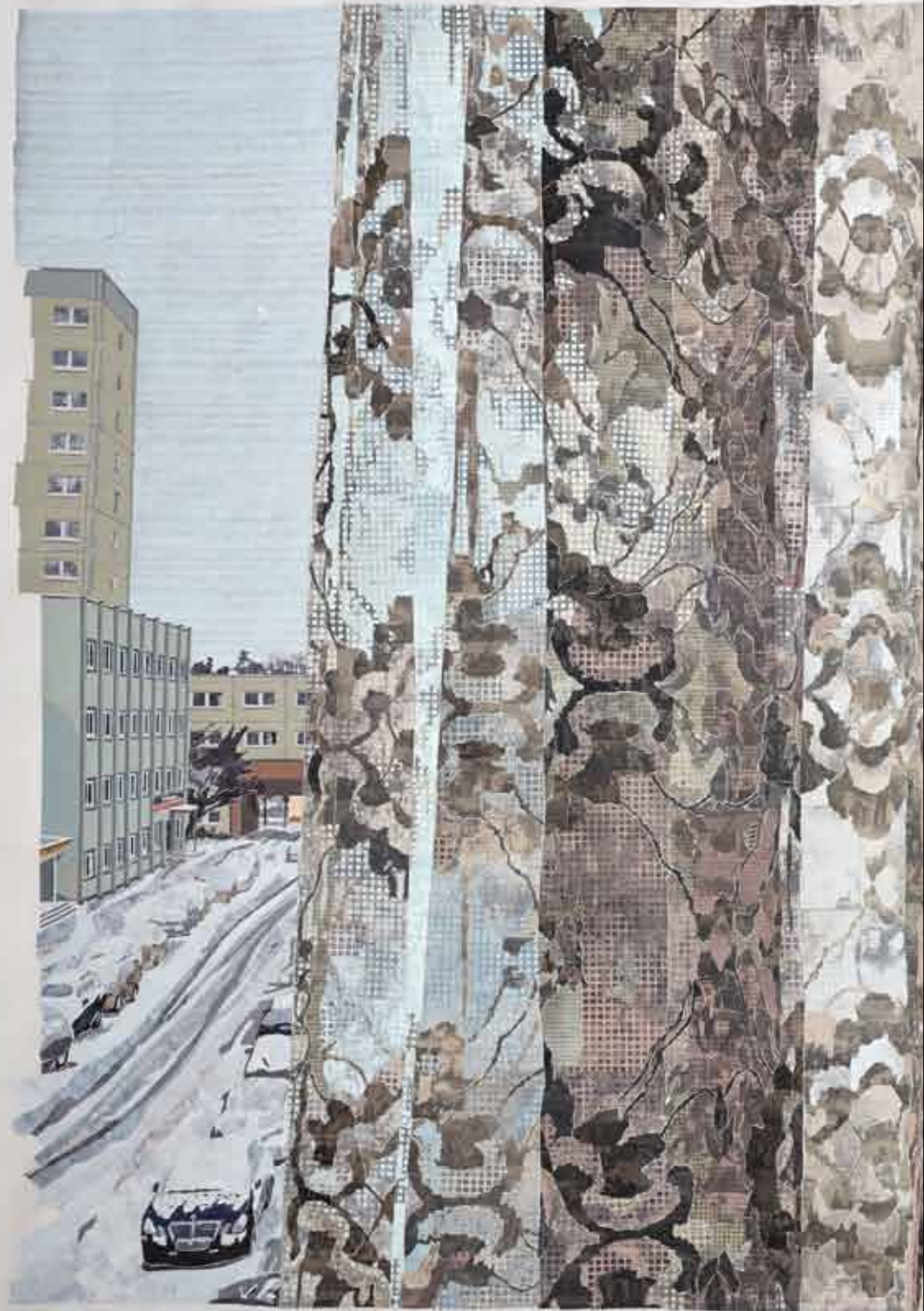




Meine Kinder mit der Schwestern
werden den besten sind
den werden







מולדת 1: מגדלנה / 2014 / Heimat 1: Magdalena



2011

- "Probeliegen," Freud Museum, London

2012

- "Familienfeier," Galerie Gisela Capitain, Cologne
- "Schutzräume," Sammlung Friedrichshof Zurndorf, Austria

2013

- "Marcel Odenbach and His Films," Goethe-Institut/Max Mueller Bhavan, Kolkata
- "Papierarbeiten 1975–2013," Kunstmuseum Bonn

2014-15

- "Stille Bewegungen. Tranquil Motions," traveling exhibition organized by ifa (Institut für Auslandsbeziehungen), Stuttgart: Centro de Exposiciones SUBTE, Montevideo, Uruguay; Museo de Arte Contemporáneo de Caracas (MACC), Venezuela; Museo de Arte del Banco de la República, Bogotá, Colombia; Museo de Arte de Lima; Centro de Arte Contemporáneo, Quito, Ecuador

2015

- Anton Kern Gallery, New York

2016

- "Inside-Out," Tel Aviv Museum of Art

ציונים ביוגרפיים

נולד בקלן, 1953

חי בקלן ובגאונה; עובד בברלין ובקלן

1979–1974

- לימודי אדריכלות, תולדות האמנות וסמיוטיקה בבית הספר הטכני הגבוה של מחוז ריין-וסטפליה, אאכן

1997–1992

- הוראת אמנות מדיה בבית הספר הגבוה לעיצוב, קרלסרוהה

2010–2001

- הוראת אמנות מדיה בבית הספר הגבוה לאמנות, קלן

מ־2010

- מלמד באקדמיה לאמנות, דיסלדורף

למבחר תערוכות יחיד ראו כאן, עמ' 81–83

Biographical Notes

Born in Cologne, 1953
Lives in Cologne and Ghana; works in Berlin and Cologne

1974–1979

- Architecture, Art History, and Semiotic Studies at the Rheinisch-Westfälische Technische Hochschule (RWTH), Aachen

1992–1997

- Professor of Media Art, Staatliche Hochschule für Gestaltung, Karlsruhe

2001–2010

- Professor of Media Art, Kunsthochschule für Medien, Cologne

Since 2010

- Professor, Kunstakademie Düsseldorf

Selected Solo Exhibitions

1976

- "Die Befreiung von meinen Gedanken," Galerie Space, Wiesbaden

1978

- "Einfach so wie jeden Abend," Stichting De Appel, Amsterdam

1979

- "Die Unwahrheit der Vernunft. Marlis Grüterich," Kölnischer Kunstverein, Cologne

1980

- "Zwischen zwei Stühlen sitzen," Internationaal Cultureel Centrum (ICC), Antwerp

1981

- "Videoarbeiten – Fotos," Städtische Galerie im Lenbachhaus, Munich
- "Videoarbeiten," Museum Folkwang, Essen

1982

- Stedelijk Museum, Amsterdam

1983

- "Jeder Schritt könnte der falsche sein," Centro Cultural, São Paulo; Long Beach Museum of Art, Long Beach, California

1984

- "Videoarbeiten und Zeichnungen," Stampa Gallery, Basel

1985

- "Im Zick Zack durchs Palais" (with Klaus vom Bruch), Museum van Hedendaagse Kunst, Ghent
- "Im Tangoschritt zum Aderlaß" (with Klaus vom Bruch), neue Gesellschaft für bildende Kunst (nGbK), Berlin
- "Dreihändiges Klavierkonzert für entsetzlich verstimmte Instrumente," Espace Lyonnais d'art contemporain, Lyon
- "Die Einen den Anderen," Skulpturenmuseum, Marl

1986

- "As If Memories could Deceive Me," The Institute of Contemporary Art (ICA), Boston

1987

- "Dans la vision périphérique du témoin," Centre Georges Pompidou, Paris; Musée d'Art Contemporain de Montréal, Montreal

1988

- "Stehen ist Nichtumfallen," Badischer Kunstverein, Karlsruhe; Städtische Galerie, Erlangen, Germany

1989

- Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid

1990

- Galerie Ascan Crone, Hamburg

1991

- "Bellende Hunde beißen nicht," Galerie Tanit, Munich
- "Deviazioni," Galleria Franz Paludetto, Turin

- "Wenn die Wand an den Tisch rückt," Jenaer Kunstverein, Jena, Germany

1992

- "Two Video Installations," Jack Shainman Gallery, New York
- "Vicious Dogs," École de Beaux-Arts, Bordeaux

1993

- "Keep in View," Stichting De Appel, Amsterdam
- "Video-Arbeiten, Installationen und Zeichnungen 1988–1993," Städtische Galerie Villa Merkel, Esslingen; Kunstverein Braunschweig

1994

- "Hals über Kopf," Stampa Gallery, Basel
- "Tabakkollegium oder es brennt mir unter den Nägeln," Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn

1996

- "Besenrein," Sprengel Museum, Hannover
- "Die zwei Seiten der Medaille," Kunstraum Düsseldorf

1997

- "Zeichnungen 1975-77," Staatliche Kunstsammlung, Princely Collections of Liechtenstein, Vaduz
- "Vicious Dogs," Goethe-Institut, London

1998

- "Recent Video Installations," New Museum, New York
- "Visual Diaries 1975–1998," Goethe-Institut, New York

1999

- "Ach, wie gut, daß niemand weiß," Kölnischer Kunstverein, Cologne
- "Zeichnungen 1975–1998," Galerie für Zeitgenössische Kunst, Leipzig

2000

- "Am seidenen Faden hängen," Trinitatiskirche, Cologne
- "Hitzefrei" (with Rosemarie Trockel), Galerie Ascan Crone/Andreas Osarek, Hamburg

2001

- "Das große Fenster – Einblick eines Ausblicks. Kunst auf der Zugs Spitze," on behalf of Neues Museum Nürnberg, Nuremberg

2002-03

- "Auch wenn der Fahrer ein anderer ist, der Lastwagen bleibt immer der Gleiche," Frankfurter Kunstverein, Frankfurt; Kunstraum Innsbruck, Innsbruck
- "Die Kirche im Dorf lassen," Kunstverein Heilbronn
- "Works from 1976," Kunsthalle Bremen

2003

- "Paper on Paper," Anton Kern Gallery, New York

2004

- "Installations 2000–2003 / Videos 1978–1995," Govett-Brewster Art Gallery, New Plymouth, New Zealand

2005

- "The Idea of Africa," Cornerhouse, Manchester
- "Vom Kommen und vom Gehen," Stampa Gallery, Basel
- "Videoarbeiten 1977–2004," National Gallery, Sofia, Bulgaria

2006

- "In stillen Teichen lauern Krokodile," Hamburger Bahnhof – Museum für Gegenwart, Berlin
- "Jüdisches Leben in München," six installations in public space, Munich

2007

- "Retrospectiva," 16th International Electronic Art Festival _SESC Videobrasil, São Paulo
- "Durchblicke," Anton Kern Gallery, New York

2008

- "Das im Entwischen erwischte. Pläne 1975–1983," Kunsthalle Bremen
- "Wenn die Wand an den Tisch rückt," Schinkel Pavillon, Berlin

2009

- "Im Kreise drehen," Galerie Crone, Berlin

71-67, 65-64
גרתי פעם במריינבורג, 2010
תצלומי מסמכים, נייר שקוף, דיו ועיפרון על נייר,
5 יחידות, 36x48 כ"א
באדיבות גלריה גיזלה קפיטן, קלן
I Once Lived in Marienburg, 2010
Photocopies, transparent paper, ink, and pencil
on paper, 5 units, 36x48 each
Courtesy of Galerie Gisela Capitain, Cologne

73
הטרקלין, 2011
קולאז' ודיו על נייר, 170x140
אוסף פילארה, דיסלדורף
The Parlor (Gute Stube), 2011
Collage and ink on paper, 170x140
Philara Collection, Düsseldorf

75
Full House, 2012
תצלומי מסמכים וצבע מים על נייר, 36x48
באדיבות גלריה גיזלה קפיטן, קלן
Full House, 2012
Photocopies and watercolor on paper, 36x48
Courtesy of Galerie Gisela Capitain, Cologne

77-76
מולדת 1: מגדלנה, 2014
קולאז' וגואש על נייר, 150x226
אוסף פרטי, השאלת קבע למוזיאון לאמנות, בון
Heimat 1: Magdalena, 2014
Collage and gouache on paper, 150x226
Private collection, on permanent loan to
Kunstmuseum, Bonn

79-78
מולדת 2: הקבינה, 2015
קולאז' וגואש על נייר, 190x275
באדיבות גלריה גיזלה קפיטן, קלן
Heimat 2: the Cabin, 2015
Collage and gouache on paper, 190x275
Courtesy of Galerie Gisela Capitain, Cologne

55-54
Dial M for Murder (אליבי), 2006
קולאז' ודיו על נייר, 154.5x240
אוסף המוזיאון הלאומי לאמנות מודרנית,
מרכז ז'ורז' פומפידו, פריז
Dial M for Murder, 2006
Collage and ink on paper, 154.5x240
Collection of Musée national d'art moderne,
Centre Georges Pompidou, Paris

57-56
רק שאלה של זמן, 2007
קולאז' ודיו על נייר, 149x239
אוסף דה-ברוין-היינ, אמסטרדם
Just a Question of Time, 2007
Collage and ink on paper, 149x239
De Bruin-Heijn Collection, Amsterdam

59-58
אוטייטמבה, נמיביה, 2007-08
קולאז' ודיו על נייר, 150x210
אוסף פרטי, קלן
Otjeseмба, Namibia, 2007-08
Collage and ink on paper, 150x210
Private collection, Cologne

61-60
ריווירה-ביץ', 2008
קולאז', דיו ועיפרון על נייר, 157x217
אוסף קיט וקלאוס פיהלר, קלן
Riviera Beach, 2008
Collage, ink, and pencil on paper, 157x217
Collection of Kit and Klaus
Piehler, Cologne

63-62 / 31-30
הוא רק רצה להגיע לעבודה, 2008
תצלומי מסמכים, כתב-יד, גיר וצבע מים על נייר,
ארבע יחידות, 36x46 כ"א
באדיבות גלריה גיזלה קפיטן, קלן
He Just Wanted to Get to Work, 2008
Photocopies, handwritten text, chalk, and
watercolor on paper, 4 units, 36x46 each
Courtesy of Galerie Gisela Capitain, Cologne

רשימת עבודות / List of Works

45
צלון 3, 2003
קולאז' על נייר, 221x150
אוסף משפחת הורט, ניו-יורק
Blinds 3, 2003
Collage on paper, 221x150
Collection of the Hort Family, New York

47
צלון 2, 2003
קולאז' על נייר, 221x150
אוסף מרטין ורביקה אייזנברג, ניו-יורק
Blinds 2, 2003
Collage on paper, 221x150
Collection of Martin and Rebecca
Eisenberg, New York

49-48
הורדת מסך, 2004
קולאז' ודיו על נייר, 150x231
אוסף האמנות העכשווית של הרפובליקה
הפדרלית של גרמניה
Drawn Closed Curtain, 2004
Collage and ink on paper, 150x231
The Federal Republic of Germany's
Contemporary Art Collection

51
20 במרץ 2003, 2005
קולאז' ודיו על נייר, 240x150
אוסף פרטי, באדיבות בלונדו ושות', ז'נבה
20 March 2003, 2005
Collage and ink on paper, 240x150
Private collection, courtesy of
Blondeau & Cie, Geneva

53-52
אור יום, 2006
קולאז' וגואש על נייר, 150x224
אוסף פרטי, קלן
Daylight, 2006
Collage and gouache on paper, 150x224
Private collection, Cologne

everyday life. I think that the series is currently gaining new relevance in light of the refugee problem and housing shortage.

P.K. Was your work ever accused of being nostalgic?

M.O. Possibly, but I wouldn't have cared. I believe that I am more sentimental than nostalgic. Actually I belong to a forward-looking generation that wanted to mend the world and believed in the future. Also, given my family history, nostalgia never really played a role. I understood early on that home could be anywhere. Perhaps that is why language—the mother tongue—has gained in stature for me.

P.K. Your *Blinds* refer to shutters that obstruct the view, shutters that are blinding, so to speak; and at the same time, they are literally "blind." What is it that you hide with them?

M.O. In my works on paper, as in my videos, I was always interested in the simultaneity of a gaze inward and outward. The question of who is inside and who is outside, and what connects the two, has extended through my work for forty years. As a graduate of architecture, it was probably called for, and then it found its parallel again in the use of television as a "window to the world." The blindness—namely, the fact that we saw and heard, but didn't know—seemed symptomatic to the post-war Germany in which I grew up.

P.K. So let's talk about Germany. *The Parlor (Gute Stube)* (2011) offers a glimpse into Hitler's chambers at the Berghof on the Obersalzberg mountain. The bourgeois conservatism of these interiors—the half-shut blinds, the warm design—reeks of the banality of evil. Another work in the exhibition, *Heimat 2: the Cabin* (2015), featuring Chancellor Konrad Adenauer's room, bears a startling resemblance to *The Parlor (Gute Stube)*; it is not the "banality of evil" that is the point here, but, possibly, the "banality of power." Both these politicians, whose political convictions couldn't possibly have been more at odds, are Germany's most famous protagonists, for better or for worse. How do you explain the resemblance between these two pictures?

M.O. It is precisely this banality that preoccupied me and often left me speechless. It is somewhat similar to the question of "good taste" on which I was raised, and which was likely shaped by certain gregarious thinking. How are thought conventions created? With what kind of objects do people surround themselves, and how does the ambience, the architecture of the everyday, affect us?

Both Hitler and Adenauer acknowledged the importance of the setting in shaping the world of those residing in it. Both houses under question were in the countryside, surrounded by nature, and the landscape played a significant role for both men. In this intimate atmosphere both politicians received state guests in manners which attested to each one's ethos, whether positive or negative. In both houses an important role was attributed to cultural objects and artifacts, which represented the aesthetics of the period. It was a collection of styles and objects, whose every detail had its meaning. A painting by Winston Churchill hung in Adenauer's breakfast room. I don't know whether Hitler had his own works on display at the Berghof. The Tel Aviv exhibition showcases a third work, centered on Erich Mielke's Stasi headquarters at the corner of Normannenstrasse and Magdalenenstrasse in Berlin. In this collage everything seems to be made as a single piece, and the view is virtually concealed behind a closed curtain. There was a lot to hide in those days. Now things are different: in a period in which one buys and discards constantly, the attitude to objects has entirely changed. The photograph of the Berghof room was taken by Hitler's photographer Heinrich Hoffmann, whereas the Adenauer room is my own shot. Are both these rooms, in which Germany's fate was sealed, only empty shells? Can one draw conclusions from them about the ways decisions were made?

P.K. Your work reflects on history directly linked to your identity and life. To what extent does it also delve into issues of memory and remembrance?

M.O. I have always engaged in memory and remembrance. As a post-war child in Germany, I grew up with memories. Initially, these were personal and familial, since memories processed in one's imagination and formulated as stories are all a persecuted refugee can take with him. These narrated memories have been imprinted in me to this day. Back then I tried to sort them, but it was only later that they were assembled into a mosaic, and I was able to consider and judge them. Hence my works became part of my memory culture. As an artist, one probably has a good memory, at least for images. I draw from my own, large archive of images, which I know well. I often carry images with me for years before they materialize into a work of art. First I collect them, without context or any targeted idea in mind. The work only comes together through the cut, in the double sense of the word.

- M.O. No, that doesn't matter to me. As soon as I have consciously seen or memorized a picture, it is already mine. From then on, I treat them equally. Like most artists, I have a collection of materials that are my building blocks. Gathering and archiving are, in fact, preliminary phases to the collage work. At the outset of my career, the materials in the videos were clearly set apart from the works on paper, primarily due to the different techniques, and secondly due to an intended differentiation I introduced between them. Now, however, I quote even my own video quotes in the collages.
- P.K. Over the years, the relationship between text and picture has changed in your collages. The need to comment on every picture, as masterfully described by Susan Sontag, has become, in your work, ambiguous in the best case, or a deliberate inadequacy in the worst. To what extent are you interested in these semiotic relations? To what extent does your work engage in discursive examination of text-image relations?
- M.O. Literature had a great influence on me. I have always been writing, and there was a phase in my adolescence when I wanted to be a writer. After all, Germany's post-war politicization was closely linked to literature rather than to the fine arts. The use of text in the context of images has always been tied to music and the acoustic dimension, and often to narrative structures too. As a student of semiotics, script quickly turned into a sculptural element for me. Of course, this aspect of script has a long tradition in works on paper as well as in cinema. In my work it takes the form of "text frames," as in silent movies. In works on paper, the typographic choices are clearly significant: the text can convey something very intimate and personal, but at the same time it can be public and provocative. For me, the text often guides the image, the collage, in a new direction in terms of meaning.
- P.K. Many interpreters of your work become entangled in formalistic analysis, overlooking the content. The practice I defined above as "critical biography" may be an early manifestation of the early 1990s politics of identity. To what extent is your work linked to the politics of identity, which turns the spotlight to the "other"—whether the foreigner, the African, the queer?
- M.O. I actually started with this much earlier than the 1990s, right from the start, when I began serious artistic work. The question of identity was of course a different one then. It was posed more directly, more personally.

I noticed early on that things did not amount to what I saw in the narrow and stuffy Germany of the 1950s. My studies enabled me to confront the foreigner, the *other*, Africa with more scholarly tools ...

- P.K. As aforesaid, your work on paper is often viewed with certain neglect by critics, possibly due to its latent content. It seems remarkable to me that in the series *I Once Lived in Marienburg* (*Ich wohnte einmal auf der Marienburg*, 2010), for instance, you pursue your early diary drawings on the one hand, and the work with text fragments, on the other—e.g. "*Die dem bösen geweihten Männer*" (ill-behaved people are not always beautiful, but they are human beings nonetheless), or the address "Bonner Strasse 413," on the outskirts of the affluent residential neighborhood in Cologne, where you grew up. What is the series about?

- M.O. There is a text that I wrote on this housing complex before I created the series. 413 was a house number that every child of my generation knew in Marienburg. It stood for a different social class, which was very foreign to us in those days. It was a housing project built by the city of Cologne in 1958–59 and intended for low-income families, among whom were many refugees from East Germany. It seemed like a tumor, a foreign body in the then still idyllic world of Marienburg. These were typical 1950s buildings with small windows and toilets in the corridor, surrounded by neither gardens nor fences; a living situation that we didn't know. These gaps triggered many conflicts in our neighborhood, which was very familial at the time. The boys who lived at Bonner Strasse 413 were cooler, yet they would often attack us and beat us up. We knew them from elementary school, but we weren't friends; we were afraid of them. It might have been a somewhat naïve decision by the city to attempt integration precisely there and then.

In 2010 I coincidentally drove by these buildings, which stood empty. I had forgotten about them, but then I spontaneously decided to take pictures of the complex, as I feared it would be torn down, which it subsequently was. While taking the pictures, I noticed that the building was occupied by squatters. It was only at that point that I really grasped what symbolic meaning this housing complex held for me. It reminded me of my time in New York, when the so-called "projects" were part of my

Fragments of Memory: A Conversation with Marcel Odenbach

Philipp Kaiser

Philipp Kaiser: Your artistic practice could be described as a "critical biography," situating the specific amidst the general, and placing the timeless and personal in a historical context. It is interesting to see how much your work on paper has changed over the past four decades, while your basic assumptions remained the same. What guided you in the 1970s, at the outset of your career? In what kind of an environment were you seeking to position yourself?

Marcel Odenbach: My auto-didactic path certainly shaped many of my influences. On the one hand, owing to my gallery work, I was confronted very early on with the installational, conceptual, and performative inclinations in 1960s and 1970s American art; on the other hand, while studying urban planning and art history in Aachen, I engaged in theoretical reflection. Both aspects may be identified in my early works on paper from the 1970s, from the choice of paper to the techniques and thematic concerns. Perhaps I developed my own style through diarist drawings influenced by the Swiss environment, with which I became more closely acquainted during my visit to Basel in 1975. I didn't practice this style for very long though: around 1977 I tried to reinvent myself as an artist once again.

P.K. On the occasion of Documenta 6 (1977) you made a public farewell to the diary-like drawings, as if the time of confessions was over, and authentic drawing gave way to collage. How did this change come about? Was the redefinition of drawing related to your work in the rising medium of video?¹

M.O. The action at the Documenta was clearly symbolic. I wanted to free myself of a certain burden. Perhaps it was also a recognition of new channels and

¹ Odenbach was invited to participate in the Documenta, but declined the invitation. He later changed his mind, and acted at the Documenta informally: he strolled around Kassel and gave out his drawings on which the German word "*abgelegt*"—cast off, shelved, or archived—was imprinted.

artistic media. I've always been making collage concurrent with drawing and video. As a matter of fact, the collage emerged from the idea of concept drawing and scriptwriting. In the beginning they still contained a great deal of explanatory text, which gradually disappeared. When video works started becoming more tedious and perhaps even alienated, I had to change the entire work process. The time intervals between the video productions became too long for me, and I needed a substitute, perhaps a hands-on occupation. In the 1990s I increasingly found that in the large works on paper. At that time I was also bored by the flood of video art and the massive change of TV culture. Although I was myself fighting for the artistic acceptance of the medium, the increasing banality of its use started irritating me. All of a sudden the vision was gone. Nowadays my collages are indeed created independently from the video works, but the parallels between these two channels lie not only in content, but also in form.

P.K. The obvious parallels between the two channels are the small image snippets on which your collages are based. They may be compared to the constituents of a digital picture, and they also simulate a sequence of analog images. The compositions of your more recent works often seem to be strongly influenced by photography, resembling *tableaux*. It is only when one draws closer that the picture dissolves into a pointillist stream of information. To what extent are you interested in this latent image effect, these dual perspectives?

M.O. The different dimensions of perception are especially important to me. I enjoy working with a façade, a picture that is not what it pretends to be. This may be somewhat deceptive, something that I probably learned from movies, especially from Hitchcock. Appearances are indeed deceiving, whereas a closer look reveals a whole different world. These different points of view may also serve as a reflection of our current society and politics. Promises play an important role, and religion today has regained relevance, which I find incomprehensible.

P.K. Many of your works on paper are based on pictures that you have appropriated to yourself, others on your photographs. Does it make a difference to you whether the pictures are yours or found images that have already circulated in different contexts?

events as they occurred in reality, from a single, decisive, and blind (in this case, masculine) point of view; and the other—"This was sometimes called the viewing, she believed"⁸—lingers on every detail for days, wonders about the artist's choices, inquires what he omitted or added from the photographic original, why he opted for a specific coloration and deliberate blurring, and experiences great sorrow in view of the images: "I think I feel helpless. These paintings make me feel how helpless a person can be."⁹

He Just Wanted to Get to Work echoes the helplessness and loss of foothold even at the heart of the painterly act: what is the value of the line, the stain, the brushstroke, or the pasting? Can they counter the shaping power of trauma, or are they merely an object of ridicule? This seems to be the opinion of the man answering the woman in the story: "Is that why you're here three straight days? To feel helpless?"¹⁰ What is the role and place of art in a world in which terror has become the true transformative force?

DeLillo's reference to Richter's cycle of works, following its presentation at the MoMA in 2002, is not accidental. It instantly underscores, *inter alia*, the American-German connection present in Odenbach's work, shedding light on the webs stretched between the "political" and the "state of emergency," webs which were exposed for all to see in the wake of 9/11. The effect of trauma, exploited to put security considerations above all others and to turn security activism inward, into democratic society, exposed the dark areas in which suspension of the law (by virtue of declaring a "state of emergency") leads to its elimination. The distinction between legal violence and illegal violence, and between law-constituting violence and one intended to preserve the law, has collapsed.¹¹

Who is that John Doe who just wanted to get to work? What became of him? The origin of the photograph used in the work, which furnishes it with context, was indeed laid bare here, but the work's presentation in a gallery,

8 Don DeLillo, "Baader–Meinhof," *The New Yorker*, April 1, 2002, <http://www.newyorker.com/magazine/2002/04/01/baader-meinhof>.

9 Ibid.

10 Ibid.

11 See Adi Ophir, "On Time and Space in the State of Emergency," in Yehouda Shenhav, Christoph Schmidt, and Shimshon Zelniker (eds.), *State of Exception and State of Emergency* (Jerusalem and Tel Aviv: The Van Leer Jerusalem Institute and Hakibbutz Hameuchad, 2009), p. 65 [Hebrew].

detached from the exegetic context, makes it possible to regard him also as a clerk determined to perform his job by way of technical obedience, in a manner reminiscent of Hannah Arendt's notion of "the banality of evil," or as the flip side of the equation—as a citizen exposed to the arbitrariness of the regime. "I'm trying to think what happened to them. They committed suicide. Or the state killed them"—wonders the woman in "Baader–Meinhof," who cannot decide what is it that she sees.¹² At the heart of the horror lie ambiguity and ignorance. The painterly blurring in Richter's works, like the real and metaphoric screens extended by Odenbach, demonstrate the complex nature of the real images and everything sizzling beneath them. It turns out that reality, mainly the one which echoes traumatic events, disguises itself via its components.

12 DeLillo, "Baader–Meinhof."

which, other than one of them, does not adhere to the means of collage—the theme of duplication, the multiple manifestations of the same occurrence, and the choice of a fragmented image, all echo the rift. Odenbach undermines the perception of the whole precisely in the quasi-didactic dimension, where the four stages typical of the processing of representation in academic painting unfold⁴—yet he chooses to give them a suggestive title, which effectuates a reality that takes place in the reader's/viewer's mind alone.

The intensity of the trauma lies in the parallel, simultaneous existence of opposites. It colors the world with a roar, with a viscid substance that pollutes every entity and shatters it in one swoop. Thus the response to it will also present two polar options: the aggressive, monolithic option which offers a counter-narrative (a position typical of the establishment, of the way in which political and economic power holders confront a disaster that threatens national and state symbols and values), and the lingering, deconstructive one, which challenges the response itself, as well as our ability to observe the fragments of reality and contemplate it through them.

But what slivers in Odenbach's work can we indicate as analogous to DeLillo's "organic shrapnel"? Their ability to penetrate the body's envelope, and their characterization as forceful, quick, and flying in all directions, calls to mind the camera flash and its reproduced outcomes. "The familiarity of certain photographs," writes Susan Sontag in her book *Regarding the Pain of Others*—in which she addresses the representation of atrocities and human suffering in the media, in the mundane stream of images almost involuntarily affecting our perception of reality—"builds our sense of the present and immediate past. [...] Photographs that everyone recognizes are now part of what society chooses to think about, or declares that it has chosen to think about."⁵

The figure of the Falling Man in DeLillo's novel—the fictive performance artist David Janiak, who suspends himself from buildings, thereby reconstructing the moments of horror in the burning towers from which people jumped or fell to their

4 The four stages: preliminary drawing; the ground layer or *imprimatura*, which, in the second drawing in Odenbach's series, is represented by a collage that holds excerpts from the American Constitution; the monochromatic underpainting, which emerges in the series as a brown-hued watercolor outlining illuminated and shaded areas; and the layer of color, which realizes the mimetic project.

5 Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others* (New York: Picador, 2004), p. 85.

death—introduces art as a locus of resistance to the construction of reality by media images. The major US networks censored the materials which showed people falling and the horror revealed on the ground, and chose to broadcast the sights which will remain etched in our memory forever, over and over again: the towers themselves. This was done not only to avoid disrespecting the dead, but also due to their desire to shift the public field of vision and thought to the symbol and its collapse, so as to establish a discourse about the collision of power apparatuses. Human frailty and human disintegration were kept out of the frame.

Odenbach shares this position. In handwriting he jots a sentence from Sontag's book, which extends over the four drawings in the series: "What is called collective memory is not a remembering but a stipulating: that this is important, and this is the story about how it happened, with the pictures that lock the stories in our minds."⁶ The compelling, intrusive dimension of the catastrophe is paradoxically duplicated in its visual and verbal representations, those that locked the story in our consciousness. The picture's locking is perceived by Sontag, Odenbach, and DeLillo as an apparatus whose deconstruction is art's task. The release of media images involves introduction of the voluntary, unconditional dimension, which makes it possible to produce more and more meanings and viewing modes from them, to shift them from "collective memory" into private memory, and in so doing, return them to the field of vision.

In an enigmatic short story titled "Baader–Meinhof," DeLillo draws attention to art's way of extracting images onto the boundless space of exegesis. In the story's scene of action—the Museum of Modern Art, New York—a (nameless) woman and a man meet in front of Gerhard Richter's cycle of paintings, *October 18, 1977*.⁷ The dialogue (or rather parallel monologues) developing between them follows the route of quandary about and interpretation of the images spread out before them. DeLillo puts forward two distinct categories of exegesis: one refers to the

6 Ibid., p. 86.

7 The fifteen paintings in this cycle are based on press and archival photographs associated with the Red Army Faction (RAF)—a terrorist group active in Germany in the 1970s, also known as the Baader-Meinhof gang. The date in the title indicates the day on which three members of the organization were found dead in their cells in the German prison. That same day, the President of the Confederation of German Employers' Associations (BDA), Hanns Martin Schleyer, was assassinated by the group.

narrative modes to deal with trauma and a world seized by terror, and who is known as an author who frequently addresses the visual image and the work of art.

Keith Neudecker, the protagonist of DeLillo's novel *Falling Man*, moves in the opposite direction from the one indicated in the title of Odenbach's series. The book's beginning outlines this opposite route—a matter of fate, of one (among many) who survived the terrorist attack in the morning of September 11, and was ejected from the burning tower onto the street. He and his wife Lianne split up several months earlier, and he keeps a flat close to the Towers, so he may walk to work; only now, in his bleeding, stupefied state, he just wants to get home, that is to say—to the place he previously shared with Lianne and their child. The two trajectories or orientations, represented in the works of both Odenbach and DeLillo, are the disputed twins at the heart of the trauma. In many respects, they encapsulate the whole story, the mere will ("just want") (namely: a focused, singular intention/orientation, conscious of its modest dimensions) to maintain a protected autonomy vis-à-vis the myriad forces operating on the subject. Because sentences that begin with the words "he just wanted to" are associated with a catastrophe, with moments in which a force stronger than we are vanquishes all plans, and certainly suppresses the thought that we are capable of controlling the future. In light of the sin of pride, the mere will shines in its minuteness, in contrast to the heroic, in the fact that, from the outset, it harbored limited ambitions, contrary to this sentimental-catastrophic spectacle. We can only imagine that the nameless, headless "he" in Odenbach's drawings—a generic (Western, white) man who "just wanted to get to work"—found himself later on that day "just wanting to get home."

The two vectors draw strength from the artistic choices of their creator. Odenbach constructs a rhythmic, one-directional sequence from repetitions of an image which gradually materializes (becomes more real, more physical, stain-like), from a principled decision to present series of images, rather than the image of a single frame. DeLillo writes about the eye that wanders among the sights of destruction, and is charged with the momentum of horror, an inert unfolding which began with the banishment from the tower and ended (ostensibly) on his doorstep. These two constructions introduce movement to the static dimension of image and word, extracting a much broader view of the catastrophic space and its meaning from the private case. Odenbach's choice of a title which emphasizes the will to get to work, sheds light on the man's resolve, his determined walk and his firm grip of the

briefcase (as if it were a part of his body), as a capitalistic motivation (founded on the Protestant Ethic, as observed by Max Weber). The human fear of the individual's sealed fate decrees hard work and devotion to it as a healing vocation; we, as readers-viewers, know, however, that it was the adamant horizontal vector that led to the creation of the vertical-upright force, the one whose fall is imprinted in its genetic code, yet it is still forced to be horizontal like a series of drawings.

The walk home utterly differs from the moment of disaster: it is a slow, digesting movement, essentially deconstructive. The tectonic fault which only just occurred opened cracks in virtually every dimension; it tore the world to pieces in a manner which challenges not only the victims of the disaster, but also its perpetrators. Shattering the monolithic form nullifies the possibility of one dominant narrative; not only the cacophony becomes an existential challenge, but also the forcing of the part on the whole. A metaphor for this state is found in DeLillo's novel, when Keith arrives in hospital, and tiny splinters of glass are pulled out of his face: "In those places where it happens, the survivors, the people nearby who are injured, sometimes, months later, they develop bumps, for lack of a better term, and it turns out this is caused by small fragments, tiny fragments of the suicide bomber's body. The bomber is blown to bits, literally bits and pieces, and fragments of flesh and bone come flying outward with such force and velocity that they get wedged, they get trapped in the body of anyone who's in striking range. Do you believe it? A student is sitting in a café. She survives the attack. Then, months later, they find these little, like, pellets of flesh, human flesh that got driven into the skin. They call this organic shrapnel."²

The "organic shrapnel" phenomenon may be adopted as a super-metaphor for Odenbach's body of work. Its construction modes rely on the affinities between the semantic fields of the whole, the total unity, and the single picture he puts forth, on the one hand, and those semantic fields of the part, the deconstruction, the multiplicity, the gaps, and the numerous narratives surrounding it, on the other. DeLillo's novel diverges from the assertion "It was not a street anymore but a world,"³ to the countless divisions teeming in the overall picture; the viewer of Odenbach's work is in for a similar experience. Even in the series of drawings in question—

2 Don DeLillo, *Falling Man: A Novel* (New York: Scribner, 2007), p. 16.

3 *Ibid.*, p. 3.

gaze is focused on the reflections of the nocturnal city lights in the room's windows and on the light of the table lamp glowing in the dark, which flicker in-between areas of total darkness. Except for the lamp, the room is present only as a reflecting and reflected window, and as such, it elicits in the viewer—who hovers in a void, so to speak—the knowledge of his being exposed to the threat of the gaze of anonymous others. The reflections and dark areas seem to fold in on the viewer, who does not touch upon the visible things, but nevertheless "does all that needs to be done for railway lines to meet well short of infinity," as he pastes and brings what they elicited in him to the surface: 17th- and 18th-century paintings, ecclesiastical art, family photos, other found images, and stills from Hitchcock's movies, including *Rear Window* (1954), in which a murder mystery is deciphered by a man who peeks at his neighbors' actions through the window.

Organic Shrapnel

Dalit Matatyahu

He just wanted to get to work, to make the most of the "ordinary": rising at the crack of dawn from a night filled with dreams into the sacred ritual of the everyday, a set of actions whose very recurrence becomes an essence, a melody. It is the white noise of the quotidian, and it is the fragile control of our destiny: a constant background sound, evading consciousness, until the disaster occurs, the great noise.

Drawings from a series entitled *He Just Wanted to Get to Work* (2008) are held together against the quintessential loss of foothold, the fall. The image is based on a photograph from the morning of September 11 in Manhattan, but as these lines are written, the sights of the recent terrorist attacks in Paris already flash on the television sets, and with them—everything still awaiting us in the equation for a falling body, all the way back to its biblical roots. This mutual grip, the clinging of a drawing to its "title" and vice versa, is a case study for the shared fate of representation, to the joint project of response. It is not accidental that the crumbling towers of the World Trade Center in New York were tied with artistic representations of the Tower of Babel, as a metaphor for the inevitable collapse lurking (and lamenting) at the core of mighty power systems, but mainly—for the linguistic structure of collapse: the loss of an Edenic language wholly congruent with the world, and the first occurrence of a lingual rift.

What can be said and shown in the face of utter chaos (*tohu vavohu*), which indicates (via language) the nature of the event, its meaningless existence before the creation of "being," in a state of pre-language that strives to represent it.¹ A possible answer to this deliberation may lie in the rhetoric of seeing and showing taking shape in Marcel Odenbach's work, in the combination between a visual image, its various modes of processing, and the texts annexed to it. Pursuing this rhetoric, I will follow the literary work of Don DeLillo, who likewise seeks the appropriate

¹ The Hebrew *tohu va-vohu* (Genesis 1) was translated as "without form and void," "abyss" or "chaos" (from the Greek *khaos*); "wüst und leer" in German.

In this instance, too, as noted by curator Stephan Berg, "the personal experience [...] later turned into a systematic treatment that aimed at generalization."²⁰

In the current exhibition, too, the myriad sights and objects, the diverse geographical regions and different times in the large-scale collages converge with the circumstances of Odenbach's life, which also include everything that happened in Germany before he was born, yet became part his life on account of his family. *Blinds 3* (2003),^{p. 45} for example, portrays a venetian blind through which the artist is seen from behind, as if he were opening a path out of an overflowing mosaic of family photos from his childhood and youth. The slanted blind, viewed from the inside, shuts off the window of his parents' home in Cologne, as documented in an early video from 1983.²¹ A youth experience also gave rise to a series of small works titled *I Once Lived in Marienburg* (2010),^{pp. 64-71} in which—unlike the majority of works in the exhibition—the view is from the outside in, onto other houses on the outskirts of the affluent neighborhood. The drawings feature the windows of a house on Bonner Strasse where immigrants and people deemed foreign (to the neighborhood, to German society) were housed, leaving a memory of an encounter with the other in Odenbach. Two of the sheets in the series (#2 and #4) juxtapose the open window—the coloration of the sights seen through it must have set it apart from the others—with captions which may refer to guests and hosts alike: "Ill-behaved people are not always beautiful, but they are human beings nonetheless " and "My discontent is due to the fluctuation between the one and the other."

In a similar vein, Odenbach distinguishes between the value of preserving normalcy and social norms, and the moral-ideological conduct of individuals; more accurately—he condemns bourgeois political correctness as a screen which does not guarantee the correctness of that which occurs behind it. Thus, recalling the bourgeois tranquility in Chancellor Adenauer's beloved room, the living room in Adolf Hitler's retreat at Obersalzberg— *The Parlor (Gute Stube)* (2011)^{p. 73}—appears peaceful, well appointed, and highly textured, even if it is less open and transparent, since only one of its windows overlooks the mountainous landscape, while the other is covered with a curtain. The restriction of openness may indicate the dosage of things worthy

²⁰ Ibid., ibid.

²¹ See ibid., p. 19: "Prejudice (or Necessity is the Mother of Invention)" [*Vorurteile (oder die Not macht erfinderisch)*].

of observation, while erasing those inappropriate,²² and possibly also reinforce the presentation of the room as a proper bourgeois stronghold where the curtain is drawn to protect the textile and furniture from the sun. The curtain, which blocks the gaze, floods us, at the same time, with images from Francisco Goya's series *The Disasters of War*, while the lampshade illuminates Holocaust images, the armchair upholstery brings into the room intellectuals from Germany's past (renowned poets, philosophers, and composers), and the room's ceiling holds clippings from the satirical newspaper *Simplicissimus* from the collection of Odenbach's grandfather, with numerous drawings by George Grosz. A covering, concealing, vision-blocking curtain is also the object of *Drawn Closed Curtain* (2004)^{pp. 48-49}—a study for a memorial to the victims of the Nazis at the University of Freiburg.

Odenbach's cycles of reference have expanded over the years. Through *Blinds 2* (2003)^{p. 47}—the counterpart of *Blinds 3* in the aforesaid triptych—one may see images from the history of the United States, and *20 March 2003* (2005)^{p. 51} portrays a microphone fixed outside the window of President George W. Bush's room. The date, the day of the invasion of Iraq, signifies the onset of a worldwide protest against the second Gulf War. Views of Africa (Odenbach owns a house in Cape Coast in Ghana, where he frequently spends time and works) may be seen in three of the works in the show: *Just a Question of Time* (2007),^{pp. 56-57} *Otjesemba, Namibia* (2007-08),^{pp. 58-59} and *Riviera Beach* (2008).^{pp. 60-61}

To what extent is it necessary to decipher all the details and images pasted in Odenbach's work fully? Without dismissing the need to be familiar with the context, I would like to stress Odenbach's engagement with the individual's involvement in constructing collective memory and social practice—which, in turn, shapes the individual and his character. Hence the excessive charging of found and fictional images, and hence the incessant interplay of mutual subversion between reflection and pasting, which draw attention to the gist: acerbic criticism, alienation which spawns self-consciousness, reflexivity that shatters every stable convention. Odenbach furnishes the gaze with spaces of existence constructed from possible configurations of that which had already evaded it.

A night in a hotel in Montreal is the source of the image in *Dial M for Murder* (2006),^{pp. 54-55} quoting Alfred Hitchcock's 1954 eponymous movie. Odenbach's

²² Thus according to Berg, ibid., ibid.

the symbolic system—and historical trauma, namely a concrete event that occurred under concrete circumstances and yielded concrete results. He warns against the tendency to identify and blend the two: to sweep the historical into the structural, or to conceal the structural within concrete historical events. In the first instance, we are denied concrete objects which may be shaken off by means of mourning; in the second instance, the structural trauma is denied through its historicization and the projection of deep-seated human anxieties, originating in the traumatic structure of reality, on social or concrete political entities, whose elimination is supposed to remove the anxieties as well.¹⁶

Needless to say, the engagement with the visual is not transparent either. Odenbach is not a historian, but in his attempt to weave private memory into collective memory he delves into history and trauma, both historical and structural. Documentary reconstruction is thus central to his work, as evidenced by the meticulous photographic representation and the revivification of its details and nuances, to create the grand basic image as a visible find. Things are examined as a dilemma of the present in the present, the time of the photographing gaze and the time of the collage's making, whereas the past (whether recent or distant) is always represented as a spatial memory, in the multiplicity of surfaces extending on the ground-surface in a type of "indirect speech" which links mundane objects and random sights to the events being discussed. The large image is deconstructed by its very reconstruction, since the collage technique dissolves hierarchies and undermines the transparent/pasted polarization: the pasting indeed reflects additional fields of reference, but at the same time, in its non-transparency, it reaffirms and emphasizes the existence of the surface. The illusion is thwarted to reflect aspects of reality originating in private memory onto the given sight, while the collage's raw materials are indeed adapted in form and coloration to the details of the grand image, but at the same time, destroy its wholeness. The fiction characteristics in the final product shed light on that which cannot be seen in the direct photograph, indicating that the visible space is always contradictory, like the sight before us, which presents the whole and its cutouts, the visible and the recollected, the external and the internal, the transparent and the pasted, with equal weight on a single plane.

¹⁶ See Goldberg, pp. 20-23.

In this context it is again important to stress Odenbach's reliance on found materials, on that which was already selected as a sign and became a conditioning imprinted in collective memory.¹⁷ His comments surrender consciousness to the fluidity of categories in the relationship between history and memory, the collective and the private: "History is made, as they say. True, recollection no less susceptible to influence, but you can't invent it from whole cloth. Of course, the official history is one-sided, which is to say, subjective, as well. That's something I understood early on, when I was still in school, from reading Bertolt Brecht. Obviously, the collective memory may also become the official history. I think that the two are closely intertwined."¹⁸ Odenbach's first cognizance of the existence of history—in his case, 20th century history—was likewise distinctly subjective, since it was bound up with a family event; subsequently, his entire practice has been rooted in the personal and biographical, in the circumstances of his life and in his recollections, which hold equal weight to that of historical subjects and social themes.

Against this backdrop, there is point in linking the perception of the window-as-signifier with biography-as-a-means in his work. Odenbach describes both his pairs of grandparents, for instance, through their windows: In one house, "all the curtains were closed so that no one could see the paintings and the fabric didn't fade. They were refugees from abroad, very pious and intellectual. My other grandparents never closed their house; every morning my grandfather did his physical exercises naked on the balcony. An absolute freethinker who didn't believe in God. I became acquainted with two worlds in which the window to me was an expression of their inner life."¹⁹

¹⁷ See Susan Sontag's distinction between a unique memory which is "individual and unreproducible—it dies with each person," and collective memory constructed from selected images, which is "not a remembering but a stipulating." Sontag stresses that: "Photographs that everyone recognizes are now a constituent part of what a society chooses to think about, or declares that it has chosen to think about. It calls these ideas 'memories,' and that is, over the long run, a fiction," concluding: "Strictly speaking, there is no such thing as a collective memory—part of the same family of spurious notions as collective guilt. But there is collective instruction"; Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others* (New York: Picador, 2004), pp. 85, 86.

¹⁸ Odenbach quoted in: Vanessa Joan Müller and Matthias Mühling, "History is Made as They Say: Conversation with Marcel Odenbach," cat. *Tranquil Motions* (Stuttgart: ifa & Hatje Cantz Verlag, 2013), p. 51.

¹⁹ Odenbach quoted in: Stephan Berg, "Camouflage and Delusion," in: Stephan Berg and Christoph Schreier (eds.), cat. *Marcel Odenbach: Works on Paper, 1975–2013* (Berlin: Kerber Verlag & Kunstmuseum Bonn, 2013), p. 18.

Writing History, Writing Trauma.¹⁰ This reference does not purport to compare the historian's task to Odenbach's engagement with the visual aspect of the historical and social; it may, however, define the field in which he transpires, as he inserts-pastes found images he selected from those available to him onto a chosen, also found, find. In LaCapra's case, the discussion about writing history precedes the engagement with society's ways of confronting the traumas of its past and the role played by researchers of the past in its democratic rehabilitation and healing—for the past's presence in the present, towards the future, is central to Odenbach's work.

In the interface between history and theory, LaCapra rejects the view which he calls "a documentary or self-sufficient research model"—a historiographic approach purporting to reconstruct "life as lived," reality "as it really was," based on historical documents. This approach is marked by flattening that stems from the perception of the text as a "transparent window from which one may look at the a-textual historical reality easily"—while both history and its writing always rely on texts: "The historian is 'always already' tangled in problems of language use," and the historical text conceals "a web of relationships and power relations intertwined with the question of language." Thus one must acknowledge that prevalent binary oppositions—e.g. researching subject and researched object, center and periphery, form and content, past and present—"are, to some extent, always artificial, trying to repress and hide the zones of uncertainty and indecision which constantly undermine their validity." As opposed to the hierarchical distinction between text and context, which regards the latter as preceding the text, merely pointing at it and drawing its meaning from it, LaCapra maintains that the text is capable of changing or challenging the context, and that it is never monolithic either. The historical text is always dependent on its writer and rooted in the linguistic culture and setting in which it is written and read, while the writer and reader maintain a relationship of transference with the texts and with the objects of study. They project their cultural and political world on them, therefore writing must include a declaration of the subject position, namely "the place within the web of social-national-political positions which is the point of departure for his writing."¹¹

10 See: Amos Goldberg, "Introduction," in Dominick LaCapra, *Writing History, Writing Trauma* (Tel Aviv and Jerusalem: Resling and Yad Vashem, 2006), pp. 7–27 [Hebrew]; see also: Dominick LaCapra, *Writing History, Writing Trauma* (Baltimore, Maryland: The Johns Hopkins UP, 2001).

11 For this reason I chose to precede the catalogue essays with Odenbach's words.

Still—as Goldberg elucidates in his introduction to LaCapra's book—"the argument that the historical text is structured and narrative does not imply that it lacks truth claims regarding reality, or that 'a historian could choose to plot any series of (inherently meaningless or chaotic) events with any given plot structure or mode.' The fact that history writing has narrative and linguistic aspects renders the distinction between fiction and history problematic, unstable, and equivocal—but it must avoid causing the distinction itself to collapse entirely."¹² With this argument, LaCapra sets himself apart from the position he calls "radical constructivism," which regards historiographic writing as entirely relativistic, a mere (ideological) construction by the historian. LaCapra's middle position asserts that: "Turning to the past, the historian swings between his exchange with the past, with which he maintains a relation of transference, and his commitment to documentary reconstruction which is entrusted to him uncompromisingly." The tools at his disposal include the context, the clarity, the aspiration for evidential objectivity, and referencing via footnotes, while the perception of historiography as inevitably bound up with truth claims is also manifested in the levels of narrative, interpretation, and analysis.¹³

As part of his extensive engagement with the Holocaust, centered on the processing of trauma, LaCapra developed a meticulous conceptual frame which matches psychoanalytic concepts with socio-political contexts.¹⁴ "Working through the past," he concludes, "in any desirable fashion would thus be a process (not an accomplished state) and involve not definitive closure or full self-possession but a recurrent yet variable attempt to relate accurate, critical memory-work to the requirements of desirable action in the present."¹⁵ LaCapra distinguishes between structural trauma—which echoes the Lacanian "real," that eludes and undermines

12 Goldberg, p. 13; LaCapra, p. 17.

13 Goldberg, *ibid.*

14 See *ibid.*, p. 16: "A society can be imprisoned in a type of compulsive repetition, too," which makes "the existence of a just society," difficult, "one that allows political and ethical agency, based on which both the individual and society may be demanded to be liable for their actions." LaCapra calls the unconscious, uncontrollable re-enacting of post-traumatic symptoms in [the] political, social, and cultural spheres "acting out"; the other manifestation, "working through," makes for critical grasp of problems and a measure of control.

15 Dominick LaCapra, *History and Memory After Auschwitz* (Ithaca and London: Cornell UP, 1998), p. 42.

accumulated—photos from the Germany of his childhood, the World Wars, and the Holocaust, German intellectuals and writers, Goya prints, figures from Lucian Freud's paintings, as well as views from Africa, where he spends considerable time—Odenbach constructs raw-collages on different themes; in other words, what is pasted in the works originates in found images of things that have touched his life.

Over the years he has created more than 100 such raw-collages.^{pp. 19-20} A raw-collage comprising views of the cities of Cologne and Bonn in the 1950s—sights attesting to the Germany of Odenbach's childhood years, the rehabilitating Germany, looking forward to a comfortable, practical consumerist future a-la America—was prepared for *Heimat 2: the Cabin* (2015),^{pp. 78-79} a new work created especially for the current exhibition. The work presents West Germany's Chancellor Konrad Adenauer's⁶ beloved room in his home in Rhondorf, the room in which gifts presented to him by world leaders were kept, such as paintings by Churchill and Eisenhower, or a bible he received from David Ben-Gurion. For *Heimat 2: the Cabin* he created another raw-collage based on photographs by Erna Lendvai-Dirksen documenting villagers in the early 20th century with romantic directness, images in which one may already identify, in retrospect, the National Socialist *Heimat* (homeland) ethos.⁷ This proto-fascist baggage poses a certain contrast to the bourgeois serenity of the airy room, open to the landscape, with the objects occupying it, the ornately-bound books, and the plants which Adenauer grew in his garden, being a firm believer in their health

6 Konrad Adenauer paved Germany's path back to the family of nations, laying the groundwork for a free democratic society. In our context, he was the one who publicly acknowledged Germany's responsibility for the Holocaust atrocities, and his visit to Ben-Gurion at Sde Boker was tied with the storm that broke out around the reparations agreement.

7 Photographer Erna Lendvai-Dirksen (1883–1962), who was active in Berlin but became famous for nude photography, began to document villages in Germany in 1911, adhering to a romantic approach which reflected mindsets prevalent in the late 19th century, such as the *Lebensphilosophie* (life philosophy) or the belief in the existence of an originary nucleus in man, manifested in his physiognomy. Her photographs—which may call to mind those by German August Sander and the Americans Walker Evans and Dorothea Lange, who frequently depicted common people—gained fame in the late 1920s, among others in magazines which promoted eugenicist ideas, such as *Volk und Rasse*. Her work was warmly embraced by the Nazi regime, and she was even hired to document the enterprise of paving the great highways. The photographs in the raw-collage were extracted from her 1961 book, *Ein deutsches Menschenbild: Antlitz des Volkes*.

benefits. Unlike Odenbach's habit of clinging to the grand basic picture captured by his camera lens, in the image of Adenauer's room, the flowers were replaced to reconstruct its appearance as it was in those days (according to descriptions), and make that which is represented in the work appear "as it really was."⁸

This scene, which strives for precision, is charged with the thematic raw-collages that function as generalizing linguistic units representing diverse themes. The theme represented in the raw-collage, reproduced in the photocopy, loses its uniqueness, the aura of the original, and the touch of the artist's hand for the umpteenth time; all the more so, as parts of it (or its entirety) may recur several times in the work for which it was prepared, as well as in other works.⁹ The reproduced raw-copies are cut according to the contours of the details comprising the grand basic image, and are manually painted in its colors. In their context-adapted form, the cutouts become the surface of the grand image, in fact giving it structure. The measured ratio between the manual-original creation of the collage of found materials, and the cheap reproduction into which it is swept, echoes the complex relationship between the personal and the collective woven by Odenbach in his work. This elusive dosage, which does not amount to a quintessential duplicity, is also discernible in the long work process, with its multiple stages and strata. That process originated in the projection of the chosen image on a sheet the size of the finished piece, so that the contours of its details and their materiality can be meticulously copied as a mold which conditions and organizes everything to be pasted into it later on.

The aspiration for precision of the historical find and its concurrent charging with already-processed evidences, juxtaposed to spawn fiction, extend several modes of reference in the space of the work, which call for different readings. Since most of the works in the exhibition refer to specific historical circumstances, I will follow Dominick LaCapra's advice for reading and writing history, as summed up by Amos Goldberg in the introduction to the Hebrew version of LaCapra's book

8 Odenbach in an email response to the author's question, 20 November 2015.

9 Thus, for example, *Daylight* (2006) [pp. 52–53] portrays an electric device for controlling light penetration by regulation of the shutters and curtains on the windows, taken at the East German Palace of the Republic (the building, which neighbored Alexanderplatz, was demolished in the 1990s), featuring East German politicians; in the artificial lace curtain—reminiscent of the one in Stasi man Erich Mielke's room—however, Odenbach inserted other images of power and authority, as well as architectural and sculptural elements of cathedrals and coats of arms.

referential planes, to create a rich and open, fluid and stratified scope in which the still-lucid and the still-dark (the visible and the imagined from memory) coexist, intertwined on the large sheet, reflecting and reflected at the same time.

Let us observe the work entitled *Heimat 1: Magdalena* (2014),^{pp. 76-77} which contains transparencies of varying amounts. The relatively narrow opening of the window, covered for the most part by a netted curtain, introduces the sight of a snow-clad street into the room; the end of the street is blocked to monitor those entering and exiting a fenced-off compound of solemn buildings—representatives of the familiar office modernism—whose purpose is still unknown to us. The empty street is caught in a motionless moment, when the great amount of snow on the parked cars establishes the sense of an inactive compound. Inside (where we stand), the translucent curtain is ostensibly contrasted with the austerity of the outside, calling to mind—in the industrial indistinctness of its warm elegance—a hotel room. The title of the work, *Heimat 1*, attests that we are confronted with the first in a series of references to the "homeland" (*heimat*), while the subtitle puts the window and the landscape in a specific site and in the context of specific historical events. The said window is at Magdalenenstrasse—a street named after Mary Magdalene, and the name of the U-Bahn station closest to the Stasi (East German secret police) headquarters in East Berlin. In the fearful years of the Stasi, the nickname "Magdalene" was prevalently used to denote the place to which people were called, many never to return, people who were said to have been "kissed by the Magdalene."³ The depicted window is found in Erich Mielke's room, head of the East German Ministry of State Security from 1957–1989, under whom the Stasi became an especially oppressive and aggressive institution of control. The room was preserved as it was during Mielke's last years in office, one exhibit among many featured at the Stasi Museum operating on site today. Since this is a museum-like memorial site and the time is 2014, things appear static, already-transparent and emptied, as it were. The purified historical find and its photographic documentation are all that can be seen today, and cannot capture the horror associated with the room, the window, and everything seen through it.

It is important to note that Odenbach presents the window by itself—a detail from the room, a possible object of the gaze of those who occupied it, then and

3 Thus according to Odenbach in an email to the author, 25 October 2015.

now. While standing at a distance from the work, its mute-transparent photographic quality and the indefinite, casual nature of that seen in it present cruelty as an office activity, in the image of the familiar, paralyzing banality of evil. Behold, though—something in the left-hand margins disturbs the eye with a vague irregularity; an unsettling hint of unraveling that calls for close inspection. Indeed, the margins expose edges made of different, pasted papers. Returning to the image from up-close, the gaze reveals that everything is, in fact, pasted, and nothing is transparent. The emptied, dormant museum site swarms with life: every inch of it is occupied by a myriad duplicated people who were loaded-pasted into it; even the gray sky is charged with a pasted document, a musical score, which embodies the possibility of sound. Suddenly, all this transparency is no longer quiet.

The pasted—men, women, and children, some of them familiar East German politicians and government officials—are not necessarily those who occupied the room, but rather, merely people of the period who maintained their routine alongside the threat. A closer look may reveal that some of them appear on the surface of the larger image more than once. This revelation teams with the explicitly poor reproduction quality of the Xerox copies, which elaborates an original into multiple copies and constitutes a generalization, as the details lose their privacy in the whole. It seems, however, that this is not the first time, since their origins too had already been photographed, already reproduced in print and then rediscovered during the search for suitable "materials."⁴ Odenbach collects materials which become the processed raw materials in his works. "The majority of the images I have collected have outlived their occasions, which is why I show them. Making them public means sharing them, and such sharing is a kind of disposal. One who possesses something also bears a burden, and, in this case, the burden is not just material but emotional too."⁵ From the images assembled for a new work and from those which have already

4 Photographs taken on site are used in Odenbach's works alongside images he found online, such as *Full House* (2012) [p. 75]. The people who occupied the deserted, rustic house seen in this work were members of a neo-Nazi group active in East Germany, which wrought terror in the village, and whose members committed collective suicide. The banner in the photograph reads: "The browns are always in a better mood."

5 See: Marcel Odenbach, "Miscellany, or Snippets of Mismay [sic]," in: Vanessa Joan Müller and Nicolaus Schafhausen (eds.), *Marcel Odenbach: Blenden/Blinds* (Frankfurter Kunstverein, Kunstraum Innsbruck, and The Museum of Modern Art, Frankfurt am Main / New York: Lukas and Sternberg, 2002), pp. 95–97.

loose combinations, as practiced by Odenbach, congruent with the fundamental transparency convention of the transparent-reflective window, which, in the history of art, was always associated with illusion and repression of the surface? Illusionist painting was already cast in the form of a window as early as the Renaissance, in Leon Battista Alberti's *On Painting* (1435); since then, the window has introduced an authoritative appearance of a lucid reality, measurable by the laws of linear perspective. Conceptualization of the illusionist space—the one seen through the window, as well as the one which remains invisible to the eye—thus nullifies the concrete painterly ground, and the transparency is seized by illusion both when it conveys the deceptions of human perception and when it harnesses the imaginary to underscore gaps of meaning in the depicted reality.

The tree portrayed in the painting on the window in René Magritte's painting *La condition humaine* (The Human Condition, 1933, collection of the National Gallery of Art, Washington), for instance, conceals the tree behind it, and therefore transpires both outside and inside at the same time, because it structures on an invisible surface—painting as a painting, painting as a window—a reality which is grasped as a fluid blend of a world both external and internal. In both painterly constructions, the fenestral transparency constitutes the appearance as a factual reality by concealing the surface. How can this be reconciled with the pasting and rough material links of the collage? What "catches" the window's transparency in the process? Odenbach's collages will be probed below through these questions regarding the built-in tension between the transparent and the pasted.

Elsewhere I defined collage as a mode of expression which introduces charged, binding relations between discrete, contextually-divergent materials, hence as a fundamental manifestation of contrast and contradiction.² The tears and visible pasting prevent the emergence of a whole appearance, precluding notions of stability, hence it would seem that Odenbach's choice of collage is aimed at that which evades such notions. In contrast to my argument there, that the conceptual expression is more significant than the act of pasting, however, in Odenbach's case the prolonged manual labor involved in patching the elements appears to be meaningful. What about the window itself, which is supposed to reflect whatever is external to it? Is

2 See Irith Hadar (ed.), cat. *Mind the Cracks!: Collages from the Museum and from Other Collections*, trans. Tamar Fox (Tel Aviv Museum of Art, 2009), p. 198.

it merely transparent? Does it reflect only by way of its elimination? Can one think of an existing image—or an image of the existent—as utterly transparent, devoid of context as well as residues of the past? After all, windows do not float in space by themselves; the window is an architectural element, a detail of a building rooted in the setting which is reflected in it. The reality extending before us through the window is restricted to the section demarcated by its frame. The angle of the gaze, like the movement to and from the aperture, may indeed stretch the demarcation, but in so doing, will also emphasize the fact that the given opening dictates the spatial relations of everything seen through it, our sense of what is far and what is near, above and below. Thus, the window, albeit dependent on context, in turn, structures observation; its shape, dimensions, location, even the varying degree of its cleanliness-transparency, render everything seen through it a vision which is not necessarily stable, in a space conditioned by its framing. Like a painting, a photograph or a text, the window-as-medium mediates reality via fiction (and fiction via reality); like the former, it possesses qualities of its own and is charged with diverse meanings. Odenbach's decision to feature windows in collage relies, it would seem, on these contradictory features and on the tension between the transparent and the pasted, in an attempt to convey a condition which is, in itself, unstable.

Odenbach's collage spaces open gradually: one has to move toward them to trigger the process. In the first stage, while still at a viewing distance befitting such large-scale works, they convey a magnificent, whole image—an appearance so reconciled, isolated, and reality-reaffirming, that the image is enigmatically pushed to the verge of the ordinary and plain. The gaze lingers, reveling in the detailed vitality of that which is visible inside the frame, including the hues and nuances enhancing its presence. Movement toward the work occurs by itself, as it were; subsequently, things unfold again as an additional space on the same surface. The surface, which appeared intact, is now revealed to be a ruptured and pasted façade, comprised of a sequence of cutouts: photocopies from the press, photographic images, and other documents, all manually colored. The additional, undeciphered visual plane which surfaces is entirely subordinated to the configurations of the other realm, that of the whole image. The affinities between the two planes—or between the appearance of the whole and its excessive parts—do not fit into a frame of polar opposites (between times, between surface structure and depth structure); rather, they sustain a juxtaposition of several

kind of rhyme out of the various set pieces. I then began to integrate these finds into my work, whether as documents in display cabinets, or as submissions for collages. I juxtaposed them with other images. "To remember," writes Susan Sontag in *Regarding the Pain of Others* (2003), "is, more and more, not to recall a story but to be able to call up a picture."² I subsequently used the information and documents in my work. Only then could I hand them over to the archive and, in so doing, dispose of them in a material way, despite never having managed to understand them. To quote a Haya proverb from Tanzania, it is true that "in seeing the ashes, you cannot imagine how bright the fire once was."

² Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others* (New York: Picador, 2004), p. 89.

Pasted Transparency

Irith Hadar

"We use our eyes for seeing. Our field of vision reveals a limited space [...]. [W]e have to twist our bodies round to see properly what was behind us. [...] When nothing arrests our gaze, it carries a very long way. But if it meets with nothing, it sees nothing, it sees only what it meets. Space is what arrests our gaze, what our sight stumbles over: the obstacle, bricks, an angle, a vanishing point. Space is when it makes an angle, when it stops, when we have to turn for it to start off again. There's nothing ectoplasmic about space; it has edges, it doesn't go off in all directions, it does all that needs to be done for railway lines to meet well short of infinity."

– Georges Perec, *Species of Spaces and Other Pieces*¹

Windows are sites of gaze, instruments for unfurling and controlling space. A gaze through the window reveals and frames a piece of reality. As threshold realms which mediate between spaces, windows are transparent-present boundaries which may, simultaneously, mirror those standing before them. The window's transparency is known even when it is fully or partially covered with a curtain, a screen, or a blind, in which case the gaze will be halted by the covering. Opened and closed windows, louvered windows or ones with blinds, are a prevalent image in Marcel Odenbach's collages, and the selection of works in the current exhibition was assembled around this focal point.

There is a certain measure of oddity in a collagist's decision to engage with the window image. A "collage of a window" is somewhat of an oxymoron, because the collage is an expression founded on the presentation of its tears, a pasted object whose fragments are not smoothed together and whose surface is stratified, bumpy, and palpably material. How are the covering manual pasting and the

¹ Georges Perec, *Species of Spaces and Other Pieces*, ed. and trans.: John Sturrock (London: Penguin, 1997 [1974]), p. 81.

being middle class and stuffy, did not, however, interest me. At this point I asked no questions, and my grandparents and their generation eventually passed away.

The truly momentous event for Germany though, causing an entire nation to suddenly awaken from its slumber of suppression, was the broadcast of the 1978 American TV miniseries, *Holocaust*, which told the story of the fictional German-Jewish Weiss family. It was first aired by Westdeutsches Fernsehen, West Germany's regional television service, in January 1979. I saw the series in the USA and was now, as a German, being confronted incessantly with my history, that is to say the Holocaust. As far as possible, I avoided speaking German with friends and family because I was ashamed. The topic was still not addressed in my family. In place of confrontation, I used my work to withdraw into myself.

Press commentaries provide some indication of the storm unleashed by the broadcast in Germany. For example, the television encyclopedia by Michael Reufsteck and Stefan Niggemeier, *Das Fernsehlexikon* (2005), stated: "Until then, even the term and concept of 'Holocaust' was foreign to many. The Bavarian broadcasting service pushed the series through, where it was ensconced in the 'Dritte Programme' (regional channels). It ran in the same time slot four evenings a week, followed by discussions in which viewers could participate by telephone. The feedback was enormous: ratings jumped from 20 to 40%, and 23,000 calls were received by the West German broadcasting corporation (Westdeutscher Rundfunk) alone. The Weiss family became the face of the many nameless victims, with *Holocaust* representing the German viewers' first widespread examination of their own history—an examination which triggered a great deal of further research into the 'Third Reich,' and which eventually broke down the wall of silence after more than three decades..."¹

An article entitled *Das Schweigen ist gebrochen* (The Silence is Broken), published in *Hörzu* in 1979, reported a "statistics of millions and millions of figures; yes, even documentary reports could not achieve this effect. The power of people's imaginations could not be evoked by such 'material'. It needed the example of a family, a family who experienced everything that millions experienced, to strike us where we needed to be struck: in the seat of our emotions. But it was like wound-irritating therapy, acting as a precursor to the healing process." According

1 Michael Reufsteck and Stefan Niggemeier, *Das Fernsehlexikon* (Munich: Goldmann, 2005) [German].

to one, Anneliese K from Kiel, "I was afraid this film would toss us back—willingly or unwillingly—and that we'd have to begin again at zero hour, namely in 1945. Thirty-five years of attempting to come to terms with the past were for nothing, and sympathies that had emerged slowly from other countries were annihilated."

During the 1980s and 1990s, I devoted myself to other topics, such as racism in the USA, colonialism, reunification, and so on, with the Nazi past playing no direct role. Even when they had far-reaching, distant consequences, the topics always had an intimate autobiographical link, albeit in a very abstract way. It was only at the start of 2000, through two separate developments, that many historical facts suddenly acquired a face and effectively a home. A large inner-city art project for the Munich municipality about its Jewish past (Munich comprised the second largest Jewish community), in preparation for the completion of the great Jewish Cultural Center (*Kulturzeile*), made it necessary for me to spend months researching in the city archives. Suddenly, I had original record cards, photos, and orders in my hands. I developed an aversion to handling the documents, and almost acquired an obsession with washing. Only when I could use the documents in the form of collages did I lose the direct emotional connection I had with them and gain a certain distance.

Some time later, I had to clear out two family homes after their sale, and was confronted with chests full of letters, files, and photos that had to be thrown out. I began deciphering and sorting these documents. Having been sensitized by my work in Munich, I knew how rare it was in Germany for such documents to have survived the war. Of course, the descriptions of everyday life and the petty, narrow-minded patterns of behavior were familiar from the compelling diaries of Victor Klemperer, yet I was completely moved and shocked again by the information. The history of my family had caught up with me unexpectedly, and it was as though I was transported back in time in my personal process of coming to terms with the past. Suddenly, these were people I knew well—my mother, grandfather, uncle. Their despair, hopes, and humiliations acquired a face that was familiar to me, but that I could only recognize now. At last, I was prepared to ask questions, and I could not fathom how they had not come to mind before.

Like a detective, I had to make some order in the fragments I had discovered, and relate the recorded accounts to the official images. I knew that apart from facts and interpretations, there were also different realities. I learned how to fashion a

What Becomes of the Plaster once the Wound has Healed?

Marcel Odenbach

For a German, engaging with the theme of trauma always means reflecting on one's own history. Born in 1953, a mere eight years after the end of the Second World War, to a father who arrived in Germany with his family as a refugee from Holland only in 1947, the process of coming to terms with and confronting the past was not only different for me, but also highly symptomatic, as it was for many Germans of my generation. I went through various types and stages of post-trauma. I had personal (biographical) as well as social (political) encounters with the German past.

Perhaps the earliest were comments made and tales told by my grandparents, which I perceived largely as gripping bedtime stories. From my perspective, the experiences of the war, the hardships, as well as the persecution and flight of the family sounded like a great adventure. I still recall with great clarity two things that confronted me as a child: firstly, the stories about families who had to be hidden; secondly, a tattered letter of my mother's that was brought out time and again. Visually sensitive, as children are, I also remember the effects of the war, the occupying powers, wounds in the cityscape, abandoned and destroyed houses in which we played. Of course, I was unable to interpret and categorize these views and impressions. Today, I still wonder about the fact that I received no support from my family, no explication relating to these sights. I can barely recall distinctions between good and evil in this regard.

My grandfather joked about all the military rituals and conventions, while my grandmother still covered for some relative or friend in her heart. This was manifested in her pantry, where she maniacally squirreled away objects and food, accumulating great stores of everyday objects which, God only knows, looked

First published in English under the title "Seeing through the Bandage" in Lien Heidenreich-Seleme and Sean O'Toole (eds.), *Über(w)unden: Art in Troubled Times* (Auckland Park, South Africa: Jacana and Goethe-Institut, 2012), pp. 174–181.

like a grocer's shop to a child. Perhaps this was where I developed my passion for collecting, the basis for both my cinematic and material collages. As an artist, I was left alone in my dealings with the past. Collage gave me the opportunity to construct my own understanding of history.

It was only once I was of school age that I became aware that my familial background was different from that of most of my playmates: my first name, unusual at a time when everyone was still called Peter, Hans or Werner, was already the source of much irritation to me; a father who could not tell stories of the front line or war imprisonment; relatives who lived abroad and who came to visit or sent parcels. I also wanted to dispense with English flannel trousers in favor of *lederhosen* (leather pants) and loden jackets as worn by my school friends. I envied the other children for what they had that I did not; I wanted to be like everyone else. Then came middle school, where the war was taboo, where a collective silence reigned during the early 1960s, and where there was a big black hole in history lessons.

It was only when I reached puberty that I heard about the war again. From the mid-1960s, we were suddenly, without any real preparation content-wise, confronted with criminal fascism in Germany through so-called educational films at school. I still have a vivid recollection of the film *Die Nürnberger Prozesse* (The Nuremberg Trials), which was screened virtually simultaneously with *Helga: Vom Werden des menschlichen Lebens* (Helga: On the Origins of Human Life) in the school hall in 1967. I believe I was appalled and cowed by both documentary reports.

In the early 1970s, I entered the phase of critical consciousness, also as a result of the post-1968 years, which were characterized by the debate around psychoanalysis and books such as Hannah Arendt's 1963 *The Banality of Evil*, a highly controversial description of the Eichmann trials in Jerusalem. This was the era in which Germany was being cleansed of Nazism and "denazified." Politicians were forced out of office because of their past, and the last war gaps were closed. Germany felt healed and reflective. This was also the time of the RAF.

For me, the questions around identity and the nation now played a significant role. What do language and culture mean? Who am I, and what does being German mean to me (my father was born in Holland, my grandfather—in Paris; my great-grandfather lived in Constantinople; one of my great-grandmothers was Belgian, the other Austrian)? Do I assume responsibility for something I did not do? My family,

Foreword

The title of Marcel Odenbach's exhibition at Tel Aviv Museum of Art, "Inside-Out," conceals the conceptual dimension characterizing his work, while attesting to his praxis. It alludes to the relationship between the individual and the collective, to Odenbach's engagement with the individual's part in shaping collective memory—while the construction of personal memory of historical events is also largely dependent on images already socially processed. "Inside-Out" may also relate to the motif of the window, the threshold between inside and outside, to which all the works in the exhibition refer. The hyphen in the title underscores the uniqueness of Odenbach's collages, which place mutually-structuring yet disparate visual planes side by side on one surface.

In the course of four decades of extensive, pioneering work in the field of video art, Odenbach has developed a collagist language of his own, combining film excerpts and archival materials with self-created images to confront a specific range of themes: German history and society in the 20th century, as well as traumatic social and political events elsewhere in a world in the throes of a transition to a global society. He looks at all these from a civilian point of view which lingers on minority rights, foreign cultures, and the affinities between political and economic forces. In his paper collages from recent decades, the individual is intertwined with historical events and a social structure that forces a given stand on him. The silent, empty idyllic appearance of his photography-based images, viewed from a distance, is but a façade that conceals a microcosm swarming with occurrences. Persecutors and their victims are brought together and pasted to one another, intellectuals and men of letters are attached to government officials who were merely following orders, and representative objects are glued to cultural treasures. This pasted totality sweeps the details of history, seen from the individual's perspective, into a present view.

This is the first presentation of Odenbach's collages in Israel. Sincere thanks to the artist for his willingness to stage the project, his involvement in shaping the exhibition, and his enlightening conversation with Philipp Kaiser for the catalogue.

Thanks to Philipp Kaiser, and of course, to Galerie Gisela Capitain, Cologne, and especially to Sarah Moog, for her help in the preparation of the exhibition. Thanks are also due to Anton Kern Gallery and Galerie Crone which represent the artist in New York and Berlin respectively, and to all the collectors who agreed to part with their works for the duration of the show. As always, warm thanks to Ms. Ingrid Flick whose ongoing, generous support of the exhibitions organized by the Department of Prints and Drawings at the Gallery of the German Friends of Tel Aviv Museum of Art has made the realization of the exhibition and catalogue possible.

Heartfelt thanks to Irith Hadar, the curator of the exhibition and editor of the catalogue; to Dalit Matatyahu, the associate curator; and to Magen Halutz, the catalogue designer. Thanks to Daphna Raz for the text editing and translations from English; to Daria Kassovsky for the English version; to Rachel Verliebter for the translations from German; and to Alisa Friedman-Padovano, the museum's registrar, for handling the loans. The realization of the exhibition was aided by many members of the Museum staff. My sincere thanks to each and every one of them for their devoted work.

Suzanne Landau

Director and Chief Curator



Tel Aviv Museum of Art

Marcel Odenbach: Inside-Out

Prints and Drawings Gallery
The Gallery of the German Friends of Tel Aviv Museum of Art
Herta and Paul Amir Building
17 March – 16 July 2016

Exhibition

Curator: Irith Hadar
Associate curator: Dalit Matatyahu
Hanging: Yaacov Gueta
Lighting: Lior Gabai, Asaf Menachem, Haim Bracha, Itay Dobrin

Catalogue

Editor: Irith Hadar
Design and production: Magen Halutz
Text editing and translation from English: Daphna Raz
English translation and editing: Daria Kassovsky
Translation from German: Rachel Verliebter
Photographs: Simon Vogel, courtesy of Galerie Gisela Capitain, Cologne (pp. 30–31, 62–64, 67–71, 75–79);
Gunter Lepkowski, courtesy of Galerie Crone, Berlin (pp. 48–49, 52–55); courtesy of the artist
and Anton Kern Gallery, New York (pp. 45, 47, 51, 56–57, 73); courtesy of the artist
and Galerie Gisela Capitain, Cologne (pp. 58–61); Vesko Gösel (pp. 19–20, 23–24, cover)
Graphics: Alva Halutz

On the cover: *Heimat 2: the Cabin*, 2015, work in progress

Measurements are given in centimeters, height x width
Pagination of the catalogue runs from right to left, according to the
Hebrew reading direction

© 2016, Tel Aviv Museum of Art
Cat. 3/2016
ISBN 978-965-539-125-1



With heartfelt thanks to Ms. Ingrid Flick, whose support has made
the exhibition and catalogue possible

Contents

Foreword	119
Suzanne Landau	
What Becomes of the Plaster once the Wound has Healed?	117
Marcel Odenbach	
Pasted Transparency	112
Irith Hadar	
Organic Shrapnel	98
Dalit Matatyahu	
Fragments of Memory: A Conversation with Marcel Odenbach	91
Philipp Kaiser	
List of Works	84
Biographical Notes	83
Works	44

Marcel Odenbach *Inside-Out*



Tel Aviv Museum of Art



